

# طائر الشهادة الذي غاب !

الدكتورة نجاح العطار  
وزيرة الثقافة

انطوى عام، كما صفحة الشمس، واندياحة الظل، وعابر الريح، انما الشمس، والظل، والريح، عناصر سرمدية في خلودها، تنير، تفيء، تهب، تعطى الحياة معنى الديمومة ومعنى القوة، وفي عطاؤها هذا، نعمى وجود، به، وبالمفاداة لاجله، يكون الازل والابد، وبينهما كون نحن نغمز، بما نمده من نسخ، ومن دم، ومن نداوة صلاة، مرفوعة من الارض الى السماء، عبر الموت، عندما يكون شهادة للشهادة، مؤداها أننا نحن الاحياء، نجعل من الذاكرة، مثوى الذين رحلوا ومارحلوا، لأنهم، الشهداء، باقون في ذاكرة شعب لا يريد أن ينسى، أو ينأى، أو ييأس، من كفاح كانواهم وقوده، وكانوا دماً منه الزيت، والمصباح ألق، يضئ السبيل فتدو فنقتدي، ويضيء الظلمة مطالاً للفجر الآتي، هذا الذي على اسمه، كبير في كبريائه، تجلى الوعد الحق، نيرة في النيرات .

\* \* \*

فيا باسل البواسل، يا بن أب عظيم، ومن عظمته نقبس، علماً، معرفة، ثقافة، شجاعة، صموداً، تضحية، هي الرفعة في الأضاجي، لأنها تعالت، تسامت، تسامت، فكانت مطلة على إشراق علوي، مبهر، ونداء للوحدة، وطنية قومية، عربية، إنسانية معه وبه تحققت، على نحو لم يشهده تاريخنا الحديث، ولن يشهده أي تاريخ، لكونه فريدة لا تتكرر .  
وكما أحيا حق، فإن الموت حق، والموت في الاستشهاد، حياة أخرى يكون، وقد كان كذلك الآن، في الذكرى الأولى، الخيرية، لرحيلك يا باسل عنا الى عنيين .

ولن أزعم أنك فارس لا فارس بعده، فالفرسان أشبالاً يكبرون، ومع الكبر يكون الاقتداء بك، فروسية، نباهة، عزيزة، وشكيمة لا تلتوى، وهذا هو الدرس المستفاد، من هذا الحشد الذي سد الافق وترامى، حول ضريحك الذي في التحلق حوله، كانت الفاتحة لله، والمقبى للخلف، حين يكون على كفاء مع السلف .

\* \* \*

لذلك فإن الذكرى الأولى لرحيل الربيع، والربيع لا يرحل إلا ليعود، لم تكن للحزن، لم تكن للدمع، لم تكن للتفجع، بل كانت للحشوع وللصمت .

نعم ! كانت الذكرى للصمت، في لحظة الأكثر جلالاً، والأكثر رهبة، والأكثر وقاراً وإباءً .  
وحكمة الصمت، وأنت أدري يا باسل، تتمجد بأبنائها، بغير كلام، فالباسل الذي قد من معدن نادر، كانت السكينة، حول ضريحه، من معدن نادر، وكانت الجموع، في احتشادها العفوي، تقدم الحقيقة نوراً على نور، لمن يعوزه النور، في أنك أدت الأمانة، وكما تسلمتها من الأب، أعدتها إليه، وبكبرياء الصبر، وأنه، الأب، وضع الأمانة، حيث يجب أن توضع : رحاب الله، وقد فعل ذلك بحكمة المهابة، وحكمة الطاعة، ولاذ بالعلي وبالصمت، فتجد القول بالفعل، وقد عمل، وقال، وقاد، وجمع، ووعى، ورعى، هو الحكيم الذي تنزلت الحكمة على صدره، وتنزلت الشجاعة، في حدها الأعلى، والأقصى، على قلبه، وفي ساعديه، وتنزل الصمت حتى تحير الصمت نفسه، من خشية، أن يترأى في التواظر، فمن كان قادراً أن يسبر عمق هذا الصمت، فليجروا على النظر إليه، وليجروا على استنطاق صمته، في وقفة الشموخ، ووقفة الرجولة لديه، وليقل لنا، بعد ذلك، عن السر الذي جعل الحديد يلوي، والفولاذ يسقي، وهو، هذا الكبير فينا، لم تلو شكيمته، ولم تسق عزيمته، إلا بما أراد لها وأراد، ولم تهن، أمام الفاجعة قاصمة، دمعته كأنما لا دمع في عينيه، وكأنما، في تقبل أذى الموت، تحدى الموت، ببرباطة جأشه، وانصر عليه، وأشهد أني عاجزة، أن أرسم بالكلمة، صورة هذا الصمت في محياه، وكل ما في وسعي ووسعكم، أن نتملاه هوناً، ثم نغضى، أمام من يغضى، وفي الجوارح نار، نعرفها، نخس بها، نعدى من حرارتها، ولا مساءلة، بعد، ولا دهش، لأن الهول، في هوله، يلوح شفيفاً، فيه تحنان، وتعطف، وتزار، وفيه الصيحة البكر، يضرها، فلا ندري، معها، ما الصياح وما الإضرار، إلى أن يقول، وفي قوله، اختصار لكل قول، كالسيف في التمامه والمنشاء، ثم تذاع الرؤى، فإذا الصمت المرين، كان تفكيراً مريئاً، وكان تدبيراً، وبعده يأتي القرار .

\* \* \*

أجل ! ذكرنا يا باسل ليست للحزن، أو للدمع، أو للتفجع، أو للحسرة، مادمت حياً فينا، ومع أن الحزن خليق بأبيك، وخليق بنا، في وقفنا هذه التي فيها الكثير من المرات، إلا أن الحزن كان وقفة رشال، يقول ولا يقول، ونفهم عنه دائماً ما يقول، ففي الواحد والعشرين عاماً خلا، أنشب الموت أنيابه، في الاصيل من الفرسان، فكان وجوم وذهول، وتذراف، ودعاء بعد دعاء، إلا أن أحدث كان قد أصبح منتهياً، والعتيق في الشوط، كتب به المضمار، وزورق العمر الذي تحطّر على صخرة الموت، لم يعد ذلك الماخز في عباب الحياة، والموت ليس قبيحاً أو غير قبيح، فهو الوحش القاتل بغير قتال، والموت ليس جميلاً، أو غير جميل، لأن جماله في شهادته، والشهادة نعمى كرم، ونعمى نبل، ونعمى عطاء، وقد أعطى باسلنا، في الهنيهة من سهادته، بين إشراقه والغروب، ما يعطى الفارس الذي يفتح الصفوف في جهاده للنصر، مفاداة وبناء، فكان هو وأحياة على كفاء، بذلاً وأخذاً، وكل منهما أخذ حقه، ونصيبه، واستراح، ومن العيش، في يوم منذور للأسى، أن نستعرض للأسى، تاريخاً في الأحزان والملمات، ومن العيش في يوم للتأمل الهادئ، أن نخصي عدد الجراح، على جسم السنين الماضيات، فليرقد الفارس، إذن، بسلام، وهناءة، تحت الرايات المنسوجة، والمبللة بالدمع، فمن نسغه، في الجسارة على الردى، يجري نسغ في شراييننا، ومنه إلى عروق الثرى، هذا الذي ضم، في مطاويه، ألقحوان جسد، وريجان آمال كبار كبار، ما خابت من بعده، لأننا في الكبار، حتى في أخبية، وحتى في الفجيعة مدماً، ولا يجوز، لأمة يقودها أسد، أن تهاب، في تحليقها المرتجى، بروق السماء .

\* \* \*





لذلك نأتي ضريح الشهيد ، في أثوابنا السوداء ، وفي الأيدي باقات زهر ، مضمخة بشذى البياض ، وفي القلوب وثوق بالله ، وبالفائد ، وبهذا الشعب الذي طالما ناوشته المأسى ، فانتصر على الأتساء .  
وفي أجوار دم قان ، هو هو ، في دورته الخضبة ، النابضة أبداً بالرجاء ، مادام الذي أنجب فارساً للموت ، قد أنجب ، أيضاً ، فارساً ، وفوارس للحياة ، أما نسر الشجاعة الذي كان ، والذي لم يعد كائناً ، فهو شبيه بالوميض الناري المذهب ، وقد انطلق ، كشهاب ، مخترقاً السحب ، محلقاً وهو يغترد ، ويضرب جناحيه النسرين بقوة ، وعدا الآن ، تحت سدره المنتهى ، روحاً من الملا الأعمى ، وسنبلة من أرحوان .

\* \* \*

وإذا كان الحزن يفت ، وسط عرائش الفرح ، فإن السعادة ، في ذروتها ، تحرق نفسها كالنار ، وهكذا تنير في حواشي الأفق ، أفق السائرين على دروب النضال ، وهكذا تتلألأ النجوم ، في عليائها والمدى ، لتهدي هؤلاء السائرين ، في حلقة التسيار ، والمشعل من وهجها والقبس ، زفقه أعلى فأعلى ، ودأبها إلى أمام ، إلى أمام ، لأن العيون المشوقة للموت ، فداء للوطن ، هي عيون الرجال الذين يشكلون قافلة الشهداء ، والموت ليس رحلة ، في منطقة المجهول ، لأنه التحية الواعية ، لما حولها من كائنات ، وموت باسلاً كان سفره تحطى المجهول ، وتجاوز الوحشة ، والدجنة ، وتيه البيداء ، متابعاً هدفاً له ، وأهدافاً لنا ، من نسج العزيمة هي ، ومن الممكن ، في الواقع وأخيل ، ومن حقه علينا ، أن نفيها حقها ، زرقة منها سيفه ، وخضرة منها كلمنا والفداء .

\* \* \*

لقد وقف أبو باسل مكلوماً ، صابراً ، مؤمناً ، يدفع الأسى ، ويتدافعه ، في أناة واقتدار ، ونحن من حوله نشيد ، كلم ، صور ، ابتهاج للعزاء ، كي يواقي العزاء ، تشدمل الجراح ، وهو ، السفير المطلق للصلاحية للشجاعة ، يمدنا بالشجاعة ، مجدداً للوطن كان ، ويكون ، وسيبقى ، إيماناً منه أن الحياة ، في نفيها للموت ، حياة جديرة بأن تعاش ، كفاحاً ، منه الزهو ، ومنه الاعتداد ، وثقة أن رباط أخيل ، في مزدلف السبق ، رباط فيه تمتحن بطولة الرجال ، وأن زمننا هذا ، هو الزمن الذي تغدو فيه الحاجة إلى البطولة ، مكرمة من المكرمات ، وثقة منا أن المكرم ، في العزم والارتقاء على الشدائد ، بعض خصاله والصفات ، شريطة أن نعمل ، وأن نعمل ، وأن نترك الأعباء في الكبار والصغار من الأعباء ، ملقاة على عاتق قائد ، مهما يكن حمولاً ، فإن من الواجب مشاركته الحمل ، في جبهه العاديات .

\* \* \*

ذلك أن الإيمان ، في منزل التحكيم ، لا يستوي والآية الكريمة « اذهب أنت وربك فقاتلا » فالقتال ، وهنا ، معاناة تمكنا من إنشاء تاريخنا ، تأليفاً ، منه الفن ومنه التضحيات ، وبقدر ما تبعد الغايات في التحقق ، يصبح هذا البعيد قريباً ، إذا تنكبته منا الأكثاف ، وبقدر ما شذاف ، وتحمحم ، أمواج النابثات ، لأبد لها ، في الفعل وحده ، أن لنناثر ، وأن تتضوأ منها ، وفيها ، الظلمات .  
هناك شمس ، نحن نراها ، ولكننا نرى دونها ، سحب غيم لا تبددها إلا الرياح ، نسوقها ، قولت مناضل ، أماناً ، ونشأج ، أن تسوقنا هي في مهبطها والجبهات ، وعندئذ تتحول الألوان ، عند خضرة غابائنا والروابي ، إلى حمرة ، منها الدم الذي ترف من جسوم الشهداء .

\* \* \*

تقول الأسطورة: إن امرأة سألت طفلاً : لماذا هو مالح ماء العيون ؟  
فأجاب الطفل : لأن الأمهات الشكالي ، يبيكين كثيراً ، في هدأة الليل والأصباح ، فيا أم باسل ، أيتها الشكلى بين الأمهات ، كفى حزناً منه الأسى ، ودماً منه الملح ، حارقاً ومحترقاً في آن ، وإذا كان ابنك ، ابناً ، قدمات ، فإنه وديعة عند ربه ، وذكرى إلى بقاء في الذكريات ، ففي ربي الأرض ، ربي للعطاش من الثاوين فيها ، وفي جنات الخلد رحاب للذين إذا عاهدوا صدقوا ، وقد عاهد فقيدنا الغالي ربه على الصدق ، فكان صادقاً وصدوقاً ، إلى أن نفذ فيه سهم القدر ، ونحن الفانين ، نسأل الله اللطف بقضائه ، لارد هذا القضاء الذي لا يرد ، ويا أبا باسل ، هذا وقت الوفاء ، فانظر فيما حولك ، واسأل عن الوفاء والأوفياء ، ولقد سألت فأجبت ، وبويعت ثانية وثالثة ورابعة ولم تطلب بيعة ، لكنها الشيم ، وفي شعبك شميمها والغايات ، فنقبل ، وأنت تنكئ على صمتك ، منا الكلام ، وبعضه ، في صدقت ، عزاء أي عزاء ، واسلم قوياً ، معافى ، مؤمناً ، وثقاً ، قانتاً في محراب الجهاد ، ولك العهد ، خبرته ، وتختبر ، ولك الولاء ، واعذرنا ، في ذكرى مصابك ، إذا لم يكن لدينا سوى الولاء ، جهرنا به ، ونجهر ، ونسأل الله لك فيه المثوبة ، على قدر ما أنت جدير بالمثوبات ، فانهض ، رعاك الرحمن ، بنا ومعنا ، وامض في قيادة هذه الأمة ، إلى أن تتحقق النبليات من الغايات .



# بيناي الاسكندرية وتحديات المستقبل

طارق الشريف

ما توصلت اليه من تجارب فنية ، وأبحاث تشكيلية ، وكنا نشاهد أعمال فناني ( المغرب ) و ( تونس ) و ( الجزائر ) و ( جمهورية مصر العربية ) و ( لبنان ) و ( فلسطين ) ، وكانت الفرصة متاحة للفنانين العرب في هذه الاقطار كي يلتقوا مع الفنانين الآتين من الشمال ، ويتفاعلون معهم ، ويستفيدون من هذا اللقاء ويكون حافزا لهم على التجديد ، والتواصل الخلاق ، والتعرف على آخر صيحات الفن التشكيلي ، وقد يكون نتيجة اللقاء أن يتعرفوا على تجارب فنية جديدة ، أو أن يكون رد الفعل سلبيا ، فيرفضوا ملايتلاءم معهم .

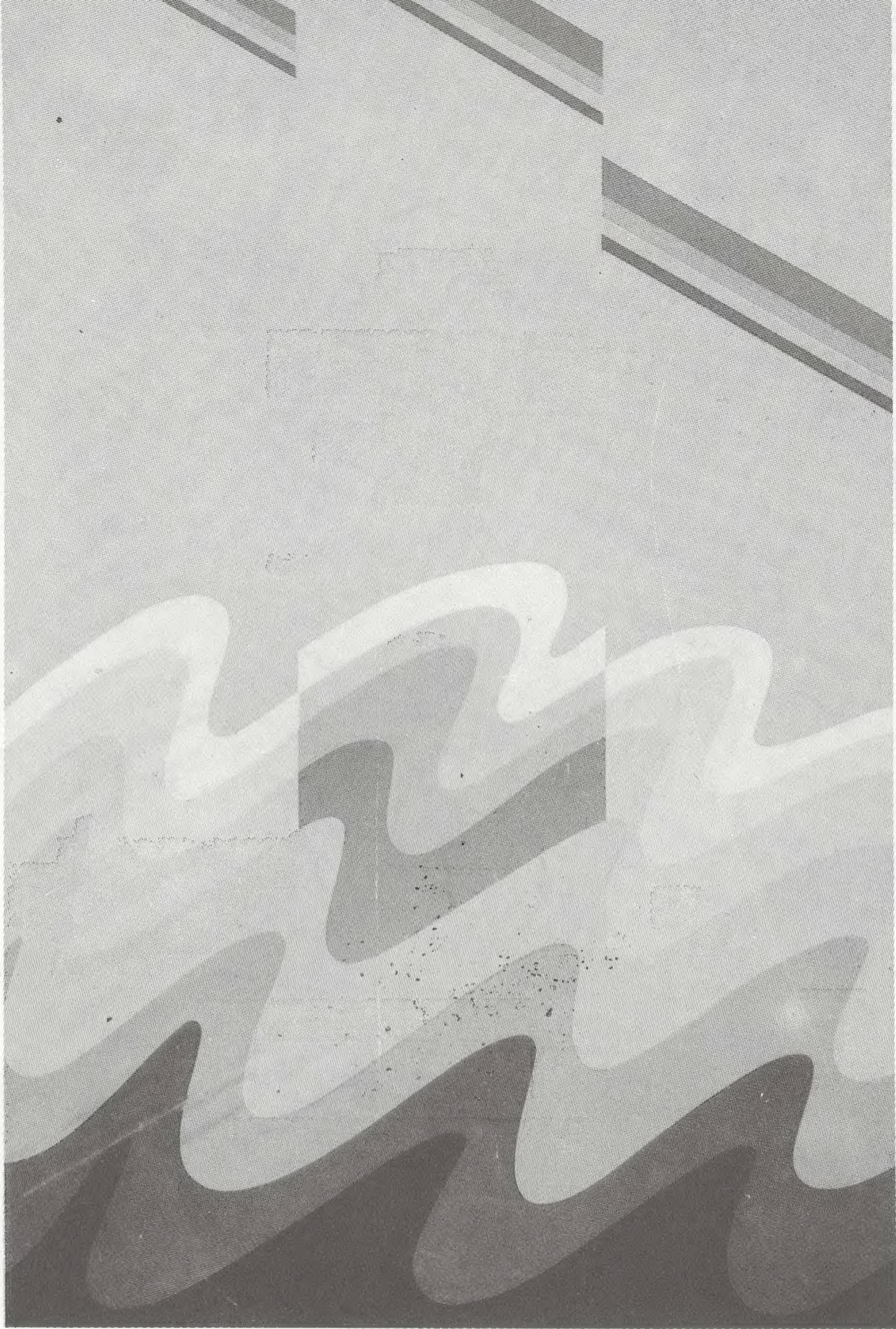
كما يلتقي النقاد ، ويستفيدون من الحوار مع بعضهم البعض ، ولذلك أصبح هذا الملتقى التشكيلي هاما لما نراه فيه من المداخلات النقدية التي عمت فائدتها الجميع .

ويصادف عام ( ١٩٩٤ ) الذكرى الأربعين لتأسيس هذا المعرض الهام ، والذي ازداد أهمية مع الزمن ، بالنسبة للدول التي تطل على البحر الأبيض المتوسط وأصبح لقاء السنتين مناسبة هامة ، ترعاها مدينة الاسكندرية ، وتستفيد منها ، فنيا ونقديا ، ويتحاور الناس مع ما يعرض من لوحات وتماثيل وقطع الحفر ، ومع نقاد الفن ، والمشرفين على الأجنحة ، ضمن برنامج من الندوات الفكرية التي ساعدت على فهم أهمية التجارب الفنية الحديثة التي وفدت ، ومعرفة المنطلقات الفكرية التي بنيت عليها .

يعتبر ( بينالي الاسكندرية ) واحدا من المعارض التشكيلية الهامة ، التي تقام كل سنتين ، والذي يضم مجموعة من الدول التي تحيط بالبحر الأبيض المتوسط ، وفيه تتنافس الدول في الحصول على الجوائز ، ضمن أجنحة خاصة لكل دولة ، ولقد أصبح هاما لأنه يرصد آخر التجارب الفنية في هذه الدول ، ويعكس المتغيرات على الساحة التشكيلية ، ومنه نستدل على الاتجاهات السائدة الآن ، وما يلوح في الأفق من رياح التغيير ، وكما تعكس المتغيرات ، فانها تقدم رؤية الفنان التشكيلي ، وما اعتدنا رؤيته من فن ، يعكس الواقع والمتغيرات ، والقضايا الانسانية الملحة .

وهذا ما عودنا عليه ، منذ تأسيس هذا البينالي عام [ ١٩٥٤ ] ، وكان الهدف ، تشجيع التبادل الفني بين الدول المشاركة ، والتعارف بين الفنانين ، وزيادة الخبرات عن طريق الحوار ، ومن الواضح أن من بين الدول التي تطل على هذا البحر ، هناك الدول المتطورة فنيا مثل [ فرانس ] و [ ايطالية ] و [ اسبانية ] ، وغيرها من الدول ، التي كانت تحرص على عرض آخر





محمد الحليمي - المغرب

القلق والخوف على المصير ، وفيها التجديد الفني ضمن [ العالم الجديد ] ، الذي ولد الآن ، وبدأ يبدل الكثير من الحقائق التي كانت سائدة على الساحة الفنية العالمية .

وإن من الواضح أن الفنان التشكيلي ، يحاول أن يبحث عن طرق جديدة ، وتقنيات تتلاءم مع التغييرات ، التي ولدتها التطورات المذهلة في العلوم والتقنيات ، والتي وضعت الفن التشكيلي أمام خيار صعب ، أن يلاحق ما يستجد من هذه التطورات ،

و حين ذهبت كي أشاهد [ بنيالي الاسكندرية الثامن عشر ] الذي أقيم عام ( ١٩٩٤ ) ، وفي الذكرى الأربعين لتأسيسه ، خامرني نفس الاحساس الذي كنت أتوقعه وأنا ذاهب الى هناك . وذلك لعدة اسباب يمكن أن أخصها كما يلي :

إن معرض الاسكندرية يعكس واقع الحركة الفنية التشكيلية المعاصرة ، وما طرأ عليها من متغيرات ، وما تملكه من الثوابت ، وما تقدمه من التجارب ، التي تعكس مرحلة هامة من التطور الفني ، فيها



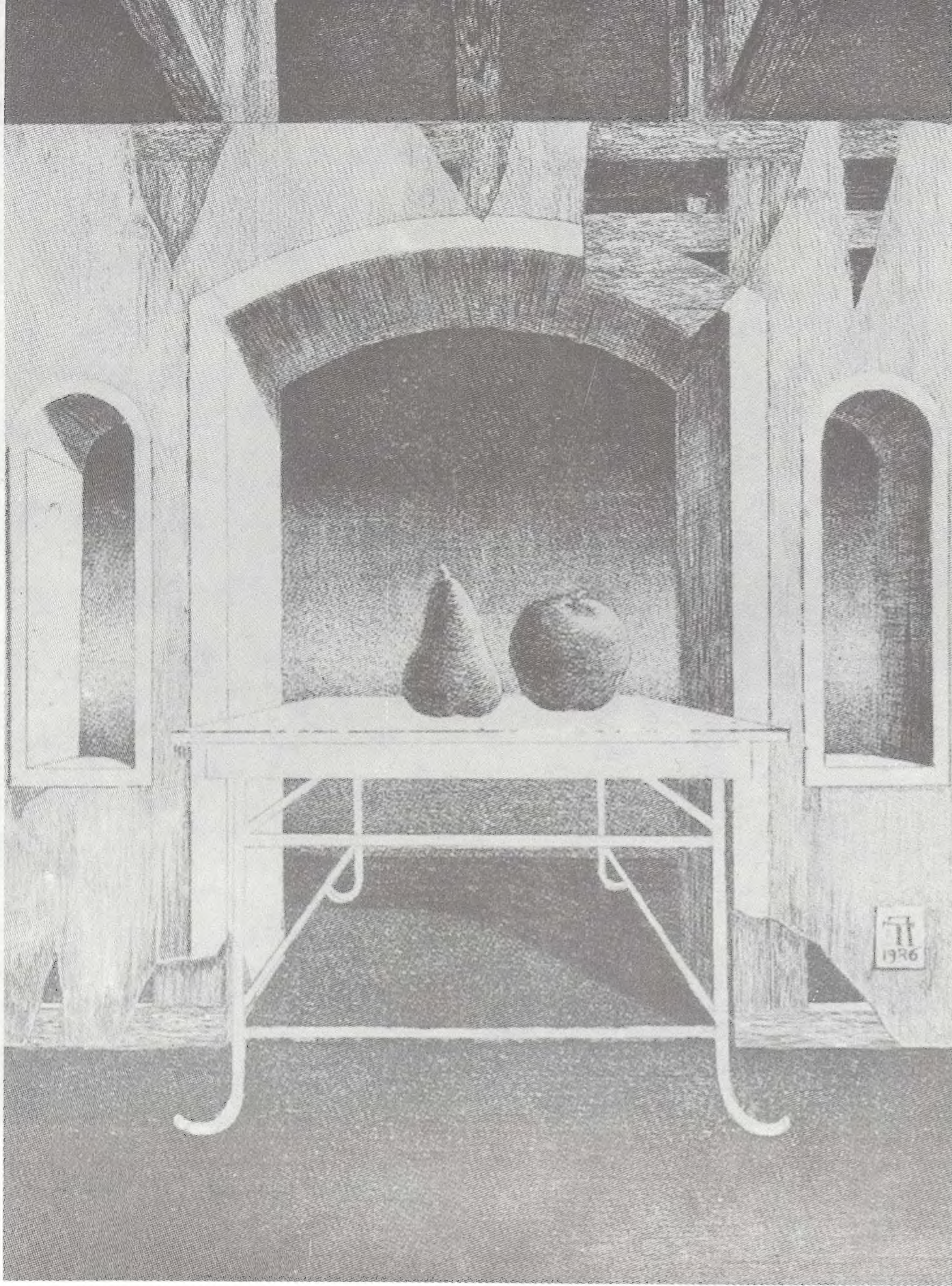


اسماعيل أحمد عبدالله

أو يتعد عنها ، نحو الاشكال التقليدية من التعبير الفني ، وهل يستطيع الفنان أن يكون معاصرا ، ويستغل ما تقدمه التكنولوجيا ، أو يقف على الحياد ، أو يحاول أن يدمج بين الرؤية الانسانية والاجتماعية ، مع التطور المذهل في التطبيقات العلمية . وهكذا ، تجلى في المعرض ، هذا كله ، وبرزت التجارب المختلفة التي تحمل القلق على المصير الانساني ، في مرحلة المتغيرات العالمية الشاملة ، التي تريد أن تربط الفن بمفهوم واحد ، وتفسير واحد ، وأن تجعل لغة الفن أكثر حداثة مما كانت

وأكثر تشددا مما عرفنا في الماضي ، ولهذا فنحن أمام مرحلة جديدة كلياً ، وفيها الحداثة في أكثر صورها تطورا ، والتجديد في وسائل التعبير والمواد المستخدمة ، والتي وصلت الى أكثر الاشكال تطرفا ، فقد قدم الفنانون التشكيليون جملة أعمال فنية ، ابتعدت عن المفاهيم التقليدية للوحة الزيتية أو النحت ، أو الحفر ، وجعلت العمل الفني يتشكل من عدة مواد ، ومختلطة بغيره من الفنون الأخرى ، ويمكن الفنان أن يرسم لوحته بالقلم ، أو يطبعها بالشاشة الحريرية ، وعلى الحجر والمعدن ، أو ينحت تمثاله مباشرة في





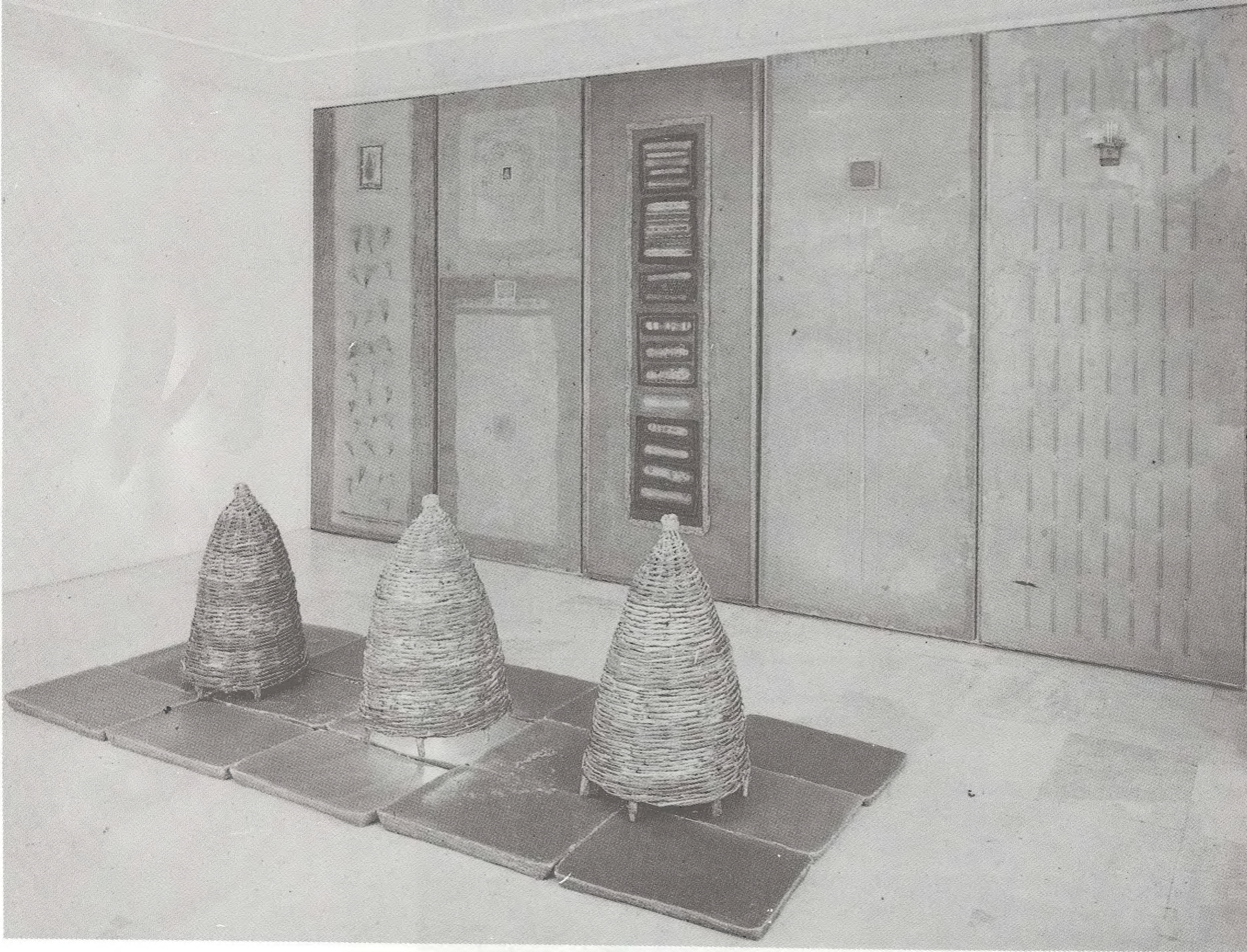
انطونيو دي تيريرو - إيطاليا

المواد المختلفة ، والتي جمعها ليشكل عمله ، أو يعيد تشكيلها لتخدم رؤية جديدة كلياً ، وهذه المفاهيم والمتغيرات أبعدت الفن عن التقليدي ، أو حتى عن المفاهيم الحديثة ، وجعلت مفهوم الفن يكمن في التمرد على الموجود ، وإعادة تأليف مفهوم الفن ليكون متعارضاً مع كل ما هو معروف وسائد ؟

وقد توصل الفنانون إلى هذا ، إما عن طريق الاستفادة من التطور الذي تشهده العلوم ، والطباعة والكومبيوتر ، واستغلالها لتقديم لغة عصرية تماماً ،

أو أن الفنان قد لجأ إلى المبدأ الذي يقول بأن الفن هو [ تشكيل فراغي ] ، وهكذا كان في البداية عند الإنسان البدائي ، وهذا التشكيل كان فطرياً ، يحتاج الإنسان إلى تجميل الفراغ المحيط به ، وعن طريق المواد الجاهزة ، أو المرسومة لفرض جمالي أو سحري أو ديني ، لتجميل المكان أو السكن ، أو العمل ، وحسن تنظيم هذه العناصر ، وبحيث لا يكون المشاهد خارج العمل الفني ، بل يصبح جزءاً منه ، وتحيط اللوحة به من كل جانب ، ويقترب هذا المفهوم كثيراً من الديكور المسرحي أو السينمائي ، والديكور قد





## سبيلوس - اليونان

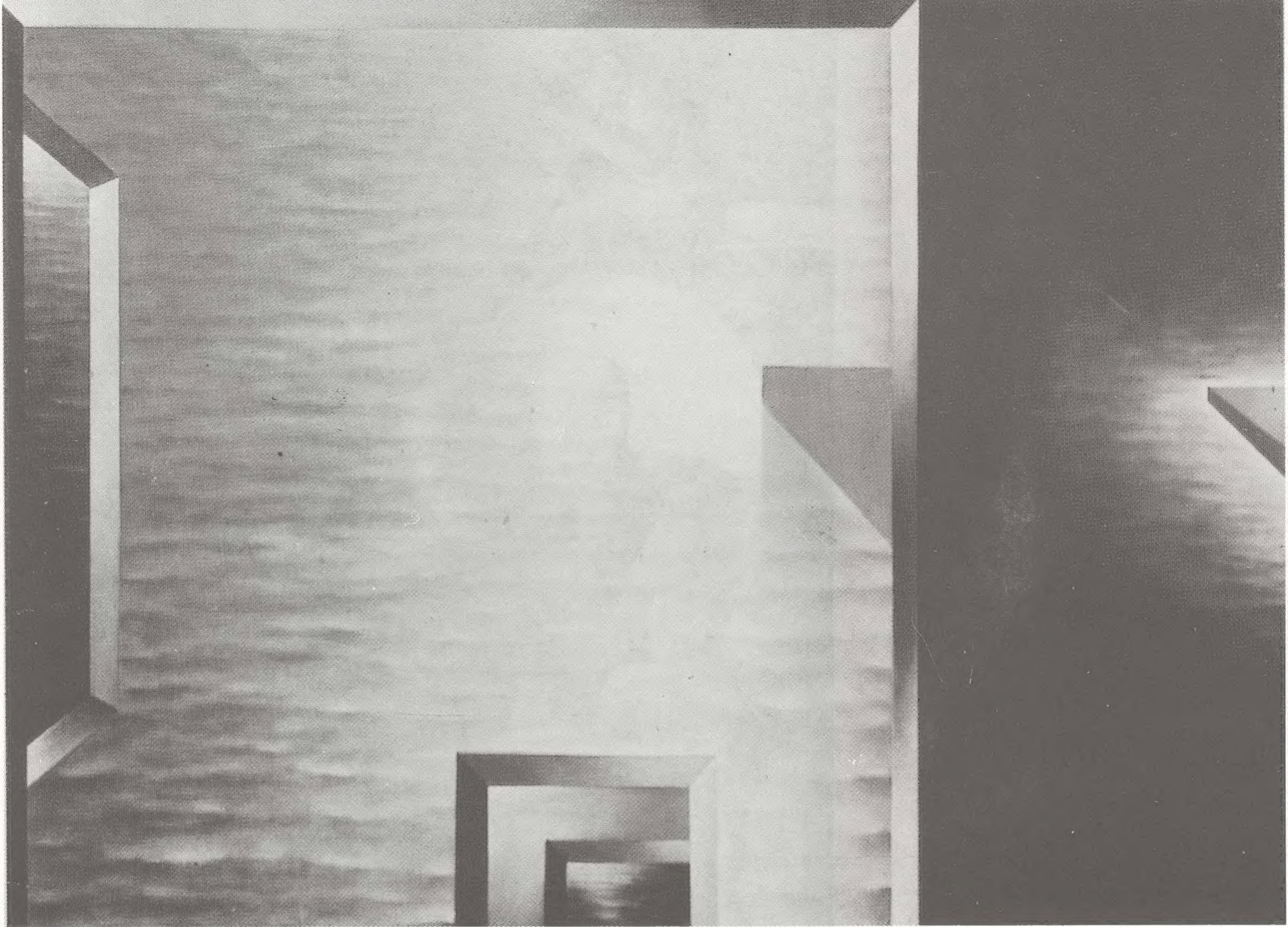
ولهذا فهي تنتهي بعد انتهاء المعرض ، لأنها أعدت خصيصا له ، وهذا العرض التشكيلي سوف يختلف مع اختلاف المكان أو الزمان ، أو الشروط الفنية الأخرى .

كما أن هذه الاعمال الفنية التي تشكل الفراغ ، وتقديم تركيب متنوع المواد ، والغايات ، وغير ذلك من الامور التي قد تكون [ بصرية ] أو قد تكون ( متحركة ) أو قد تدخل الموسيقى اليها ، أو الفيديو أو الكمبيوتر ، وغير ذلك من الامور المعاصرة ، ولهذا تحتاج الى خبرات متعددة ، وتحتاج الى ممارسة متعددة الاهداف ، حتى يقوم الفنان بتنفيذ عمله ،

يكون لتزيين المكان أو الفراغ المحيط بالانسان ، وقد يكون الغرض خلق عالم جديد كليا ، وقد يكون الهدف سحريا أو دينيا ، أو اجتماعيا ، أو قد يعود الفنان الى التراث القديم ، يستفيد منه ، لخلق حالة درامية ، والتي يقدمها نص مسرحي .

ويحتاج الفنان الى فراغ معين ، أو غرفة ، يهيئ الاشياء التي جمعها ، أو رسمها أو صورها ، ويستعين بالتصوير والرسم والنحت أو التصوير الضوئي ، وتجمع شتى العناصر المجلوبة من عدة أماكن ، لتخدم الهدف الرئيسي للفنان ، ولهذا لا تتمتع هذه الاعمال الفنية ، بصفة ( الديمومة ) التي تسعى الفن اليها دوماً





الظونيو روغاس - إسبانيا

الملائمة لها ، وتقديم الفن الذي يملك الامتداد الجغرافي والتاريخي ، فهناك من يعود الى التراث القديم ، أو الى المواضيع الانسانية ، التي تقدمها الاشكال المولدة التي تمضي كل يوم ، وبلا حدود تضيق أفق التعبير الفني أو تحد منه .

ولهذا السبب تعددت أشكال التعبير الفنية الموجودة في هذا المعرض ، وأصبحنا أمام الرؤية الخاصة التي يقدمها كل فنان ، وما يضيفه الى لوحته أو ما يبدعه من صيغ خاصة ، تضاف الى ما هو موجود ، وهذا التعدد ، أو الكثرة ، التي يقدمها الفنانون لها صلاتها الواضحة بالواقع التشكيلي

ويقنع المشاهد بأهمية ما يقوم به وما يسعى اليه من [ مضمون ] .

ويمكننا ملاحظة أن الاعمال الفنية التي عرضت في هذا البينالي ، والتي شاركت الدول في عرضها ، تحمل العديد من الرؤى المختلفة ، وتتوجه الى أكثر من اتجاه فني ، وتسعى الى الوصول الى الأداء الفني العالي المستوى ، والذي يملك القدرة على الجمع ، والربط ، والتجاوز ، والاستفادة القصوى مما هو متاح من أجل الرؤية العصرية ، والرؤية العصرية لا تقتصر على التشكيل الفني وحده ، بل تمتد لتشمل المواضيع الانسانية المعاصرة ، والصيغ التعبيرية





محمد بروحي

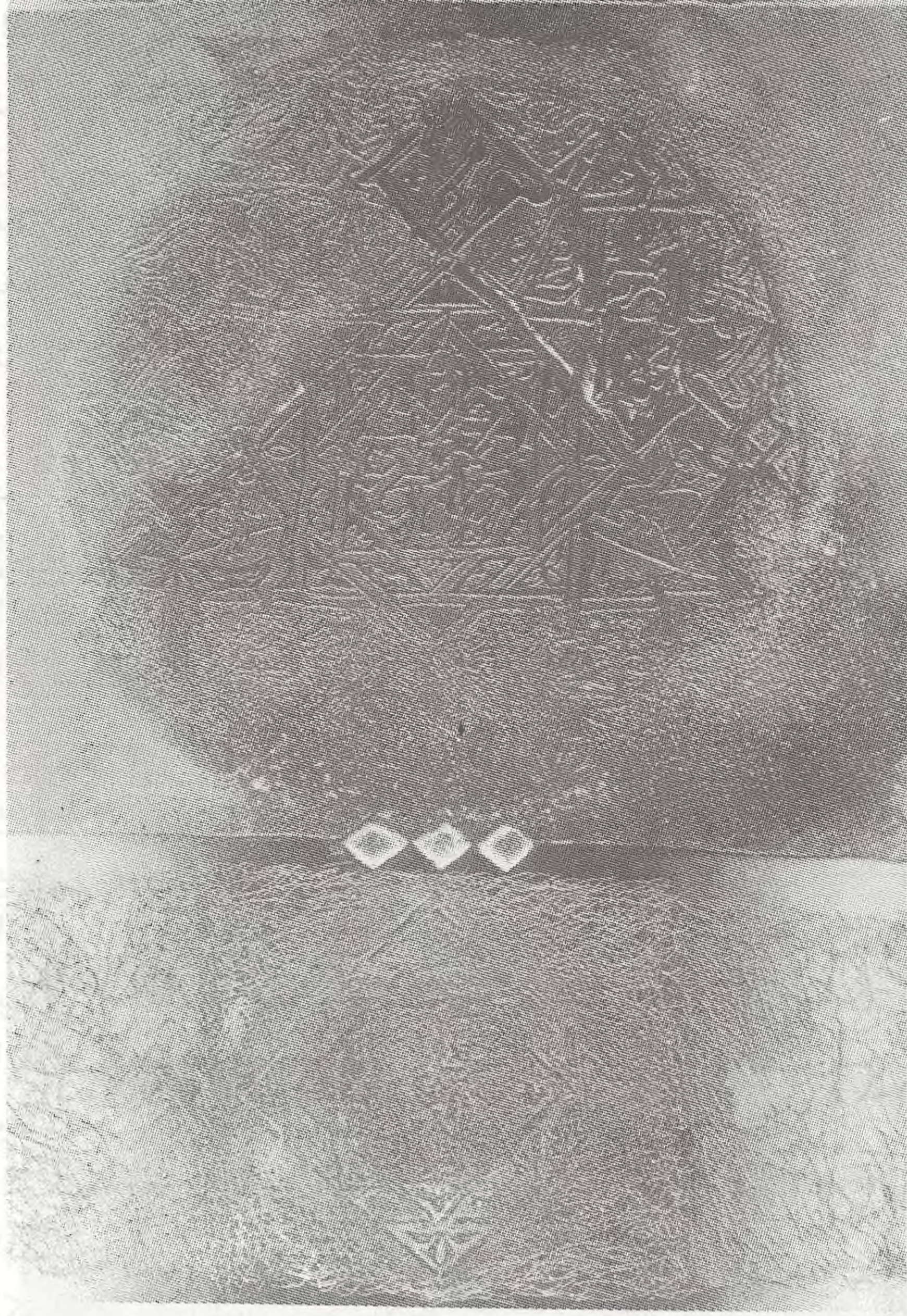
قومية ، ينبعث من مراكزها صوت شديد التباين والاختلاف ، واصوات سحيقة كل منها بلفته ومضمونه المختلف عن الآخر ، ويلج كل منها على الاستحواذ على كل الانتباه في ضوء اطروحاته ] .

وهذا يدل على أن ثمة أزمة حقيقية فنية ، يعاني الفن التشكيلي من آثارها ، وهذه الأزمة التي نمر بها هي نتيجة للمرحلة القلقة التي يمر بها العالم على المستوى الثقافي والفكري ، وما تولد من واقع العالم الجديد ، الذي أسهم في تحطيم الكثير من المسلمات ، والكثير من الحقائق التي كانت سائدة لفترة طويلة ، ودون بديل حقيقي ، وقد بدأت عملية المراجعة التي

العالمي ، الذي أصبح له صفة [ التعددية ] ، ونستطيع أن نتلمس هذا القلق على المستقبل ، والرغبة في تحليل الواقع الراهن للحركة الفنية ، فيما كتبه الناقد الاسباني ، الذي كان يمثل جناح اسبانية في المعرض :

- [ كلنا ندرك كيف انه في الوقت الراهن ، يتربع الواقع اليومي كطغى بركاني ، على سطح مجتمع مفتت تفتت ثقافيا وسياسيا ، تتعايش فيه حركات بالفة التباين ، نحن في واقع الامر ، امام منعطف تاريخي ، يفقدنا نحو عمليات من التفتت الجغرافي والثقافي تفتت في المضامين العلمية والفنية ، تقنيات ذات نغرات





### مجموعه ايام

تعني أن على كل فنان أن يبحث عن حل فني جديد لما كان موجوداً ، ويستعين ببعض المفاهيم التي يولدها بجهوده ، وبحثه ، محاولاً أن يقول كلمة خاصة ، وأن البحث التشكيلي قد يعني الانطلاق من الفراغ الذي خلفته المشاعر بأن ما كان موجوداً في الماضي قد بدأ يتبدل ، أو لم يعد يتلاءم مع المتطلبات المعاصرة للفن التشكيلي ، وقد يعني العودة للبحث عن العناصر الثابتة التي ينطلق الفنانون منها ، سواء كان هذا صيغة فنية تقليدية ، أو كان تراثاً تشكيلياً له صفة الدوام ، وقد يكون متجاوزاً للتجريد الذي عرفه الفن التشكيلي لفترة طويلة ، وفي نفس الوقت البحث عن مفاهيم جديدة ينطلق تختلف عن الواقعية التي سادت لفترة طويلة ، أو حتى للتعبيرية التي عرفناها في الماضي .

وهكذا أصبحنا أمام محاولة للتغير ، تستند على أساسيين رئيسيين ، أحدهما يشد الفنانين إلى ما هو حداثة وتطرفاً ، وما يرتبط بالتقدم التكنولوجي ، والثاني يتجه إلى التراث القديم الخاص بكل شعب ، محاولاً أن يعطي لما هو محلي ، شكلاً حديثاً ، وهكذا تمتزج اللغة الحديثة بالأشكال التقليدية ، وتدخل التقنيات المعاصرة بشكل واضح ، ويصبح لها دور

### أساسي في كثير مما يقدم وهكذا تتباين الحلول المقدمة من الفنانين ، ويفسح المجال أمام الإبداع الفردي ، ليأخذ دوره الأساسي .

ونستطيع أن نتحدث عن بعض الفنانين الهاميين ، الذين قدموا بعض التجارب الأكثر تطوراً ، والتي ارتكزت على تشكيل الفراغ ، هناك الفن المصري ( عصمت داوودستاشي ) الذي جمع بعض العناصر الشعبية المصرية ، وأضاف إليها ما هو مرسوم ، ولكنه عاد إلى ما هو موجود حوله من عناصر [ الخيمة ] مثلاً ، وهكذا يحاول أن يوظف هذه العناصر كلها لتقديم مضمون إنساني ، وليس مجرد جمع للأشياء لهدف تزييني ، أو لهدف صدم الناس ، أو التجديد للتجديد .

وكذلك فعل الفنان المصري [ سبيلوس ] الذي قدم عملاً مركباً ، يتألف من خشب مطلي بالشمع النقي والصنوبر والزعتر ، وخلايا النحل ، ولمساحة عبارة ( ٣٠ ) متراً مربعاً ، وطول الجدار ( ٦ ) أمتار .

وكذلك فعل يوناني آخر ، هو [ مانو ساكيس ] ، الذي نراه يلجأ إلى الفن البيزنطي ، ويقدم فخاريات لها الطابع التقليدي ، وقد وضعت وفق لوحة كبيرة ،



وتشكل عملاً فنياً واحداً ، وهناك الجانب التاريخي الذي يبرز بوضوح ، وقد استخدم الصور الضوئية ، والسيوف القديمة والتي أعيد تنظيمها ، والتي تبحث في آثار اليونان القديمة والاكتشافات التي تربط ما هو معاصر بما عريق وقديم ، وهناك التوظيف الجديد ، بعيداً عن المفاهيم التقليدية للتصوير والنحت والحفر ، وتقديم رؤية لها جذورها .

وهذا يعني أن الفنانين الذين قدموا ما هو جديد ، يرتبط بالمستحدث من الأشكال الفنية ، وقد أضافوا إليها ما هو خاص بهم ، وما استخلصوه من رؤيتهم الفنية التشكيلية ، وما وجدوه قابلاً للحياة ، ويسكن أن يساعدهم على التعبير عن رؤيتهم .

وهذا يتفق مع المفهوم المعروف ، وهو أن الفنان يستفيد مما يراه من التجديد ، ويتفهمه ، ويحاول أن يعطي صياغة جديدة ، وينطبق هذا على الفنانين الآخرين الأوربيين ، الذين قدموا الرؤية الحديثة ، ولكن بصياغة خاصة جداً ، حتى من استخدام الكمبيوتر أو الفيديو ؟ فهو يقدم رؤية شخصية ، ويحاول أن يستفيد من التقنيات حتى يقدمها ، لكن الواضح أن الفن التشكيلي يعيش مرحلة كبيرة من التحول في المفاهيم الفنية ، وهذه المرحلة تتطلب أن نكون على حذر ، وذلك كي لانساق وراء التجديد للتجديد ، فقط ، وأن نكون قادرين على فهم المرحلة ، وما تتطلبه من بناء فن تشكيلي له سماته المعاصرة ، دون أن نقطع الجذور مع القيم الإنسانية للفن ، ومع التراث الذي قد يكون مساعداً لنا على حماية أنفسنا من التبدلات التي لا تفيدنا ، وإلا تقع في فخ المجازاة للمستحدث دون وعي ، وفي نفس الوقت علينا أن لا نبقي نصيغ اللوحات التي أصبحت تقليدية ومكررة المعاني والمضامين ، وأن التجديد ضروري ضرورة مطلقة ، وخصوصاً في عصر أصبح الفن التشكيلي من أهم الوسائل التعبيرية التي نتنافس فيه مع غيرنا ، وأن محلية المواضيع ، أو قوميتها ، لا تتناقض مع الحداثة ، ولا من آخر مراحل التحديث الذي نراه .

وإن الأمر البديهي ، الآن ، هو أن المعارض العالمية تتجه إلى البحث عن ما هو جديد ، وما يمكن توليده من الأشكال الفنية ، والتعبير عن المضامين الإنسانية الجديدة ، وهذا الأمر أصبح واضحاً في كل البيناليات العالمية الكبيرة وخصوصاً [ البندقية ] و [ سان باولو ] وغيرهما ، فالفن يتجه إلى تقديم الأشكال الأكثر حداثة باستخدام التقنيات الحديثة والكمبيوتر ، والفيديو ، وغير ذلك مما متوفر في المجتمعات الصناعية المتطورة ، وهذه الأشكال الأكثر حداثة ، هي التي تغزو الساحة الفنية العالمية ، وسوف تتولد

المفاهيم الجديدة المرتبطة بها ، وسوف تسير الحركات الفنية الآن نحو البحث المقدم ، الطليعي ، خارج نطاق اللوحة التقليدي ، والتمثال المعروف ، وسوف تتولد جماليات جديدة ، وتبديلات في كل المفاهيم ، وإذا أضفنا إلى ذلك وجود جهات تسعى إلى جعل الفن تحت سيطرتها ، وذلك عن طريق ما يصرف على هذه المعارض ، وما يقدم للفنانين من مال ، وشراء نتاج فني ، وتمويل البحوث .

ولكن ، المشكلة هي كيف نستطيع أن نجاري هذا كله ، ونثبت امكانات فنانينا التشكيليين العرب وقدرتهم على الابداع الفني ، في عصر جديد من التحولات التي شملت كل المفاهيم ، وبدلت كل ما نتعلمه في الكليات والمعاهد ، وكل ما عرفناه من جماليات ، وتجارب فنية .

وإن التحولات التي نشهدها الآن ، والتي تستغل وجود نظام واحد عالمي ، يحاول أن يفرض وجوده على العالم ، ويحاول أن يربط الفن بمفهوم الشكل للشكل ، والتجديد للتجديد ، وهذا يفرض علينا مسؤوليات كبيرة لأن البيناليات التي كانت تنظمها الدول الاشتراكية كانت تدعو إلى مفاهيم مختلفة ، وإن التبديل قد شملها ، أو أنها توقفت ، وأن المجال الآن مفتوح في وجه سيطرة شكل واحد من الفن ؟ وإن السيطرة السياسية قد تعنى سيطرة فنية ، وتشكيلاً موحداً ، لكن الواضح أن النتائج التي بدأنا نلمسها سارت باتجاه جديد ، وهو العودة إلى [ التراث القومي ] ، وإلى التراث الشعبي ، وإلى غير ذلك من الأشكال الفنية ، التي لها الطابع المحلي ، أكثر مما لها طابعها العالمي ، وحتى التجديد فيما نراه فقد أخذ هذا المنحى ، ولم يتجه الفن التشكيلي إلى الخضوع للسيطرة العالمية ، رغم وجود المحاولات لتحقيق ذلك ، وهذا نراه واضحاً في الساحة الفنية العالمية .

إن الصراع بين الاتجاهات الجديدة المولدة الآن ، قد جعل الفن لا يتحدد ضمن تيارين أساسيين فنيين ، واقعي أو مجرد ، أو فن له غاية إنسانية ويوظف لخدمة الإنسان ، وبين فن له غاية في ذاته ، فن لا يطرح أية قضية ، وهكذا ورث الفن العالمي المعاصر ، الرغبة في التجديد لكن هذا التجديد لم يعد يرتبط بمفهوم واحد ، بل أخذ عدة اتجاهات وتوزع على العديد من الأقنية والبحوث التشكيلية ، ولهذا رأينا مرحلة التفتت ، ومرحلة المراجعة ، ومحاولة العودة إلى كل التقنيات والأشكال الفنية ، مهما كانت ، من أجل الوصول إلى فن جديد ، يتجاوز الماضي ، مضيفاً بعداً جديداً وهو أن [ العمل الفني لا يمكن أن تكون له صيغة موحدة شاملة ، وليس له شكل واحد ، بل تشترك فيه كل





هريستاتيس بوليورو - قبرص

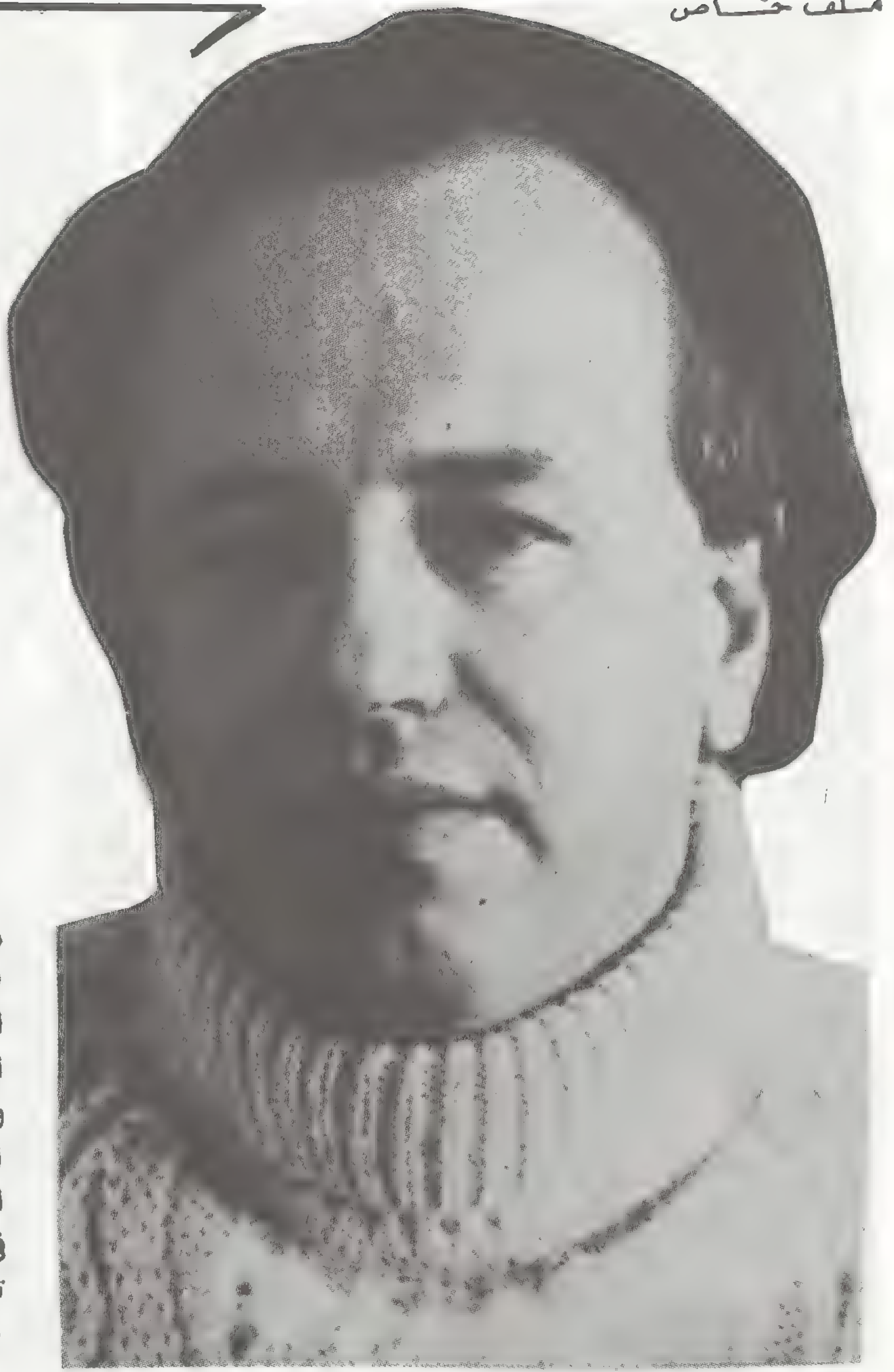
الشعوب ، تصنيف اليه، وتجدد استنادا الى رؤيتها]. وهذا لا يعني أن المحاولات لا تبذل الآن ليكون الفن موحدا ، وله شكله ، وله قواعد قبوله المسبقة ، التي وضعها نقاد الفن ، وسماسة التجارة الدوليين ، ولهذا فإن الموقف يتطلب من الفنانين التشكيليين العرب ، وغيرهم من الفنانين من الدول النامية ، أن يكونوا على حذر ، وذلك لأن ثمة تحديات جديدة تواجههم ، وإن الفن الجديد الذي يواجه الآن ، يجب أن يملك القدرة على التعبير عن الإنسان ومشكلاته ،

ويكون مبدعا بأشكاله بلا حدود ، ويملك التراث العريق الذي يحمي الفنان ، وإن في هذا التراث ، ما يستطيع أن يبقى ، ويكون الشكل الجديد ، وفي نفس الوقت ، أخذ من الفن العالمي بمدارسه وتجاربه كل ما يفيد ، دون الوقوف عند تيار بعينه ، وعلينا أن نكون كذلك ، الآن ، كما كنا في الماضي ، نأخذ ونستفيد من التطور العالمي بدون خوف ، أو حذر شريطة أن نعرف كيف نوظف هذا كله ، ونجعله انسانيا لأبعد الحدود .



# ذا لكم هو الانسان

أنطون المقدسي



مروان قصاب باشي

رواية ، قراتها الحوالي نصف قرن مضى وشاهدتها  
فيلما ، ثم اختفت من ذاكرتي ، وكانها غابت الى  
الابد ؟ اقنعتني من يومها مشاهدتي اياها على  
الشاشة بانها البيان العملي للاشعور الفرويدي .  
وسرعان ما أدرك خطاي . فبطل الرواية الرومانسي  
المترف والماجن ، يعيش على مستويين ، يتضخم  
الفاسق الخفي منهما فينتحر ، وينحر معه صاحبه ،  
في حين ان انسان مروان موحد الشخصية ، وقد  
تتعرف اليه ، او الى بعض من ملامحه في اناس  
من حولك (١) .

وما تكاد تطفأ قدماي الصالة ، اياها ، بعد يومين ،  
حتى تحضر الى ذاكرتي - ايضا عفويا وقبل كل كلام  
- صور [ أفلاطون ] وانسان القرآن الكريم ، خلق  
يوم خلق [ على أحسن تقويم ] ، وتجزي الامور وكأنه  
رد لتوه الى [ أرذل العمر ] . وايضا مرة أخرى أرى الفور  
اني أخطأت المرمى ، فكل منا تناديه باستمرار الحقيقة  
- حقيقته القائمة فيه - ولكن تستثيره في الوقت  
ذاته ، أهواؤه وتنسيه ما يجب أن يكون عليه .

قال : عندما تدخل محراب الفن ، دع فلسفاتك  
على الباب ، فالفنان التشكيلي ، شأنه شأن الشاعر  
والموسيقي والمسرحي ... شأن الفيلسوف ذاته ،

## في البحث عن الانسان

اهي صورة دوريان غراي ؟ قلت للوهلة الاولى  
وانا اشاهد في صالة ( اتاسي ) للفنون التشكيلية ،  
ولاول مرة لوحات [ لمروان قصاب باشي ] ، تقول  
وجها واحدا باشكل على درجة من التنوع ، من  
التشويه ، والتلوين ( مع ان الالوان محدودة عددا ) ،  
ومن التعبير ، ما يذهلك ويقنعك بان الانسان متعدد  
في وجوده . واتساءل الآن : أهو هذا التشويه  
المتعمد للوجه ، الذي اعاد إلي على فجأة صور





كادولتس - زيتي

يعلق محفوظاته ، ينساها ، عندما يكون عالمه - عالماً - يريد فريداً في جنسه ، هو وحده يمنحه هويته ، ويرسم له ايقاع وجوده عندما يوقعه .

قلت : أوتظن ان ( أفلاطون ) ضاع بين صوره الذهنية و ( أوسكار وايلد ) بين أحاسيسه الخيالية . فكلاهما غريب عن الواقع الذي نعيشه معهما ، رغم المسافة الزمنية التي تفصلنا عنهما ؟ ان أبعد الناس عن الواقع هم الواقعيون ، والحسيون هم أهل الأحاسيس الخام والأغلظ . أنا قارئ ، وكل قارئ يضع في مكان ما من النص الذي يقرأ أو بمحاذاته ،

أحداثيات مايزال يبدلها ، أو يبذل مواقعها ، حتى بعثر على قرابة ما بينه وبين النص . الا ان رؤوس ( مروان ) الكبيرة منها ، والمحدودة حجماً ، تبدو وكأن كلاً منها مكتف بذاته ، عالمه فسحة صماء ، يحتلها كلها وحده ، لكان قلبها وبعدها العدم ، فما سبيلي اليها ؟ ذلكم هو سؤالي .

- متاهة هي للنظرة الاولى لوحات ( مروان ) قال ، لكانها غابة كثيفة من الاشجار والاشياء والالوان القائمة ، فراغاتها ذاتها ، حيث وجدت وحين تتسع ، تبدو وكأنها لا تسمح للنور بأن يلج اليها ، ولأن اللون



وجودنا وفي الوجود بين الحياة والموت ، حركة جزافية  
كانتقال [ سيزيف ] وصخرته من اسفل الجبل الى  
اغلاه ، تحكمه ضرورة تعيد الصخرة الى اسفل ،  
فعلى سيزيف أن يعيد رفعها ، وهكذا الى مالا نهاية  
له ، فالوجود لا غاية له بذاته ولا معنى خارجه ،  
يهديه او يشده إليه ، كما يرى العديد من بعض فلاسفة  
الحدائث وادبائها ؟

قال : ... ويراها الناقد الألماني [ يورن ميكرت ]  
عندما يرى أن ثمة مناخاً حقيقياً ، يسود وجوه  
( مروان ) هو أشبه شيء بمناخ مسرح ( صموئيل بيكت )  
و ( ادوارد ألبى ) ، وأنها بحث عن الهوية ، كما في  
مسرحية « غاسبار » لـ بيتر هاندكه (٢) .

قلت : ربما ، فالناقد متمكن من فن أنا دوماً مبتديء  
فيه - اعترفت في مناسبات عدة - وهو يعرف أعمال  
مروان وغيره من أكابر التشكيليين ، وأنا كنت -  
وسأبقى الى ما شاء الله - في بداية البدايات من طريق  
لا تنتهي . ومع ذلك أنا قاريء ، ومن حقي أن أقول  
ما قرأت ؛ إن وجوه ( مروان ) كما أراها أمامي ، أقرب  
الى انسان ( هيدغر ) الأول - ( هيدغر ) الزمان  
والوجود - منها الى [ غودوت ] وبقية أبطال مسرحية  
[ بيكت ] .

قال : ولكن الانسان عند ( هيدغر ) وعند ( مروان )  
كالانسان عند بيكت وبقية العبثيين متروك وشأنه ،  
مرشوق ، مشلوح ، كما يقول هيدغر ( هكذا بدون  
سبب ) ، مجاناً ، في عالم محدود ، حيادي هو فسحة  
وجوده الوحيدة لا قبلها ولا بعدها ، لا ينتظر أية مساعدة  
أو أي عون من أية جهة خارجه ، أرضية أو علوية .

قلت : أهو هذا وحسب عند كل من الفيلسوف  
والفنان التشكيلي ؟ أن إنسان [ بيكت ] يعيش لحظة  
ينكفىء عليها ، يجترها ، فكلامه رد فعل انعكاسي ،  
يأخذ أحيانا شكل هذيان . في حين أن هيدغر الأول  
والثاني يجعل من الانسان [ راعي الوجود ] ، كما  
يقول ، يسهر بانتظار تجليه ، يوم يتجلى ، فعليه أن  
يخلص لشرطه الانساني ، بدون تزوير أو نفاق لكي يتمكن  
يوماً أن يعيد للوجود قدرته على التحدث اليها ، لكان  
الفلسفة أصيلة فينا نحن البشر وبعد من أبعاد وجودنا .  
فجوهر الانسان هو [ الهم ] Sorge الذي يربط البشر  
بعضهم ببعض الآخر .

وانسان ( مروان ) هو أيضاً مهموم ، ليس الوجود  
همه بدون شك . فلهمة ، لوجوده المهموم جملة أوجه :  
أولها التعب الى حد الانسحاق ، فهو يبدو أحيانا ،  
وكأنه يحمل على ظهره ثقل قرون من الكد والضنى ،  
يعجز عن زحزحتها .



مرحله وامرأة - زيتية

الابيض حين يسود هو ايضا جاف بمعنى ما قائم ،  
والاحمر متى وجد هو دم متجمد تخشاه العين  
فتباعد بينها وبينه .

وقد يخيل لك أحيانا بأن اللوحة خريطة من  
الصوان ، فيها شقوق وأخاديد ، وتلال وسهول  
لا تدري أين وكيف تبدأ ، إلا أن كل من يزور المعرض  
بدون أية فكرة مسبقة ، لابد وأن يقع بصره على فم  
أو ما يشبهه . وها هي أشياء اللوحة تتجمع حول  
الفم ، وتشكل وجها متطاولاً ، هو وجه انسان بوسعك  
تحديد جنسه وعمره ، فقد يكون على مشارف  
الستين ، هذا اذا كان له ثمة عمر ما .

قلت : أهو الفنان يشركنا بهذا في تكوين لوحته ؟  
أم يقول لنا أن اللوحة أكثر من مستوى ، وأن الوجود  
انتقال مستمر من الفوضى الى النظام ، ومن السديم  
الى الشكل ، من العدم الى الوجود وايضاً من الوجود  
الى العدم ؟ .

قال : ربما هذا كله دفعة واحدة .  
قلت : وما الهدف ؟ أم أن التبادل المستمر في





امراة - زيتية

الحنان ، مرة واحدة خيل إلي انه يبتسم ، كئيب على العموم ، لكن موجة من الأسى تخترقه عندما يتراخى ، فالكآبة بعد من أبعاد شخصيته .  
والصمت أيضا ،

والجدية ، غالبا ما هو متجهم .

أهو مكبوت ؟ مخزونه رصيد من الانفعال كبير ، بدون شك ، يظهر واضحا على تقاطيعه في شكل عقد وانتفاخات ، عندما يكون لونه قاتما ، وأيضا في قسوته وانطوائيته ؛ أهو في حديث منفرد مع ذاته ؟ ربما . ربما انه يجتر تعبته وصفته . اعنده شيء ما يقوله لنا ؟ لست متأكدا من ذلك ، صاحبه بالعكس منه ، انه

ومن ثم فهو موجود ، فسحة وجوده بالنسبة اليه هي عالمه ولا شيء آخر ، كما سبق وقلت ، معزول عزلته هي عزلة الانسان الذي تكونه اليوم الآله المسفسة . الا انه ليس كما يقول [ هربرت مركوءة ] [وحيد البعد أو وحيد المستوى] (٢) .

مجموعة متناقضات - وهذا ثالثا - فهو ممطوط من اسفل الى أعلى ، ولكن لا تدري أهو متوتر أم مسترخ ، قد يكون هذا وذلك ؛ الفم وما حوله متهدل أحيانا ، في حين أن الأنف ، وما فوقه قد يكون كالوتر المشدود . ليس قويا ، ولكنه ليس ضعيفا ، ليس فرحانا . أهو إذن حزين ؟ كلا ، قد تستشف عنده بعض





وجه فتاة - زيتية

غني بالأحاسيس والانفعالات بالصور والایقاعات والرؤى يترجمها الى لسان اللون والشكل ويوزعها على الموجودات التي يستنبط . فوجهه هي أجوبته عن تساؤلاتنا ، وقد يتبدل الوجه الواحد بتبدل العضو الذي يشدد عليه الفنان ، فيخيل اليك أحيانا أن العضو المحوري عنده هو القم ، ولكن ها هو الأنف كعمود أسود قائم يفرض ذاته عليك .

وربما أحيانا العين التي تتبدل مواقعها ، تبقى أحيانا مفتوحة قوية . ولكن ما قولك عندما يقدم لنا الفنان الوجه وهو يتفكك ويتلاشى وكأنه سيمود عما قريب الى الأشياء التي ركب منها ؟

الحق أن التعبير هو في الوجه كل الوجه ، إلا أنك لا تستطيع أن ترى هذا الوجه ، إلا في وقت من أوقات النهار ، وضمن حدود النور الذي يسلطونه عليك أو تسلطه أنت بمنظورك ، وقد يتبدل الوجه بتبدل

مزاجك ، أو بتبدل الفكرة المسبقة التي تكونها عنه ؛ فلا يمكنك أن تقف من معرض أو من لوحة ال مروان محايدا .

ولهذه الوجوه كلها وكل منها هوية ، فحين ترى أحدها ، حتى في نسخة غير دقيقة ، تقول بدون تردد: هذا وجه من وجوه ( مروان ) ، وإذا عرفت أنه يصنع الوجه - إياه - منذ حوالي عشرين عاما وأكثر ، كما أكد لي صديق زاره في مرسومه في ( برلين ) وتأكدت من ذلك بمراجعة الكاتولوجات الأربعة الموجودة أمامي (٤) ، تذهل لقدرة هذا الفنان الخارقة على التفاعل مع الموجودات ، أناسا وأشياء ، والتقاط الوجه الإنساني في تعبيراته اللا متناهية ، صورا ومعاني ، وأدائها بتعابير لونية حقا مبينة .

براعة فنية ، ترفها يبلغ حد اللهو بالألوان والأشكال: فهو رهان على البراعة ؟



## علام لم يعد الانسان على احسن تقويم؟

اجل ربع قرن ونيف : من محاولات تفكيك الانسان واعادة تركيبه مرت بثلاث مراحل : الانسان المشوه ( ١٩٦٦ - ١٩٧٠ ) الانسان الدمية ( ١٩٧٠ - ١٩٨٠ ) واخيراً تجميع اكبر عدد ممكن من استحداث الانسان ، واحاسيسه ، او وساوسه في وجه ( من الثمانينات الى ايامنا ) (٥) .

قلت : علام تبدلت صورة الانسان في القرن العشرين ، وما تزال تتبدل ؟ اية عملية سحرية ، افقدت الانسان الصورة ( الاصل ) التي كان فيها معناه وحقيقته ، فلم يعد ( على احسن تكوين ) ؟ انه حائر مشئت بين حدين اقصيين . الصورة الاولى التي تتباعد هاربة واللاصورة ، وهي والعدم الكامن فينا شيء واحد . فالاداة التعبيرية ، اكانت لون ام اللسان ام النغم مرتبكة امام واقع انساني صار يوماً اشكالياً وما يزال . اهي الآلة المسفسطة والمؤتمنة تحل محله ، وتعيد تركيبه لتجعله على صورتها ومثالها ؟ ام هي الجماهير المغفلة ، تهيمن في هذا العصر على الساحة الاجتماعية - السياسية ، يقابلها زعيم ، عليها ان تجد فيه أملها ، وحقيقتها ومعناها . فالفرد امام احد طريقتين : اما ان يتخلى عن صورته وهويته ليتلاشى في الكل ، واما ان يعيش على هامش الجماعة ، فصورته أيضاً منقوصة ومبتورة . اهو علم النفس التحليلي ، وقد وجد ليقول هذه الصورة ، عودنا الا نرى الانسان بذاته بل في عقده وانحرافات . فالفن التشكيلي ، وقد برهن من الاصل عن قدرته على التقاط ارهاصات المستقبل ، اخذ من بداية هذا القرن ، يغير الانسان بوسائل شتى : منها الاستعاضة عنه بأشكال ، هي احياناً نقي لكل شكل او باحرف وبارقام ، وربما بمساحة بيضاء او مساحة مشوشة اللون ، وقد يفضل بعضهم حجه وراء قناع هو كاريكاتور يبرز التواءاته الداخلية . وقد يتقمص الانسان مع مرور الزمان قناعه فيصير ان شيئاً واحداً .

قلت أيضاً وأنا استعيد في خيالي صور لوحات صالة اتاسي ، والمناخ الذي تكونه للمشاهد ، واستعيد في الوقت ذاته ، قضايا لقاء - نقاش علني جرى يوماً في الصالة ذاتها : من المؤكد ان مرواناً احتفظ في لا شعوره بصور شبله في سورية وهي على العموم مجمع اساطير واعراف ، خرافات ورؤى ، ثم دمجها ، هي وكل ما علمه ويعلمه الغرب حيث درس ودرس ، يعيش وينتج منذ ثلاثين عاماً ، في كل واحد موحد هو عالمه الخاص . ثم استخدم ليؤدي هذا الكل مناهج التعبير الغربي الاحداث باللون والخط والشكل ، والاداة التعبيرية هي العنسل الحاسم في كل عمل فني او

ادبي او فكري . عبثاً بحثت وابحث في لوحات معرض اتاسي وفي الصور المنسوخة ، وقد تأملت في الكاتولوجات الاربعة التي املك ، عن ( الشرقي ) و ( العربي ) و ( الاقليمي ) التي يشير اليها اغلب الذين كتبوا من مروان من المراجع التي املك . وكلهم يؤكدون ولكنهم يقفون عند حدود التوكيد : ولوحة الحداثة مجال لتأويلات لا تنتهي .

واتساءل : اهم متخصصون وانا دخيل : فلمهم قدرة على الرؤية لا املك ؟ ام انهم يعرفون لوحات اجهل ؟ ام ان شأنهم شأن الذين حاورتهم في معرض اتاسي ، اصرؤا على ان ( التراثي ) هو السمة المميزة ، لا اللوحات ( غياث اخرس ) التي كنا بصدددها اذ ذاك ، بل لاغلب لوحات الفنانين التشكيليين السوريين ، وربما العرب - وكلها تشكل انجازاً قومياً معاصراً كبيراً وفي حين دافعت عن قضية تناقض ما يؤكدون ، وهي ان الفن التشكيلي العربي تقدم في القرن العشرين بسرعة مذهلة ، لانه استخدم لغة عالمية لا انتماء لها تاريخياً او وطنياً ، مكنته عن تجاوز عقبات غالباً ماتعجز لغة الكلام عن تجاوزها . اذ ان اللون والشكل والخط وسائل حيادية . اما الكلمة فمجمع لتراكبات دلالية تراثية كثيرة . اما ما يسمونه ( التراثي ) فهو المحلي ، والاقليمي مادة اللوحة لا حقيقتها (٦) .

عبثاً ساءلت رؤوس ( مروان ) عن هويتها القومية ، او عن الملامح التي تمكنني من مقارنة هذه الهوية ؛ انها لا تجيب . عنيدة هي في انطوائها ، كل منها على ذاته ومحصنة في وجه كل اخذ وعطاء حتى لا كاد اقول ان الصنمية هي سمتها المميزة ؛ فعليك انت اذن ، ان تحاول الولوج بوسائلك الخاصة الى عالمها ، وليس هذا الامر بالسهل !

قال : اوليس هذا شأن الانسان كل انسان ؟ فالمحلل النفسي المؤهل يلزمه سنتان واكثر من المعالجة المنهجية كي يتعرف - ليجعل مريضه يتعرف - الى الواقع او الوقائع التي هي بالاصل انحرافات ؟ .

قلت : ان الانسان حريص بطبعه على اشيائه الخاصة بدون شك ، ولكنه يعيش في العالم الخارجي ، يتفاعل مع اشيائه ، ويتعامل مع اناسه ، اخذاً وعطاء . اما انسان مروان ف ( الهم ) الذي تملكه بكليته ، حتى ليكاد يفجره من الداخل - ويبدو من العديد من اللوحات ، وكأنه جعله نتفاً ، بعثها هنا وهناك - يجعله يحصر كل جهده ، وانتباهه في تماسكه الذاتي غير آبه بأي شيء آخر .

قال : الا ترى ان هذا الانسان الذي شددت في كلامك على عقده وانحرافات ، هو واحد من النماذج الكثيرة التي يلهمها بشكل او باخر انسان التحليل النفسي للفنان والاديب ، وحياناً الموسيقي ؟ قلت :





دمه - زبني .

ربما ، فصورة الانسان التي يضعها هذا العلم ، بعد قرن ونيف من البحث المنهجي والمعالجة المتأنية للأمراض غنية بالافكار ، والايماءات والتلوينات ، وعلى درجة من الاحاطة بحيث ملأت سماء القرن العشرين وأرضه . فكل من يكتب أو يصور ، أو يدرس لا بد وأن يؤدي ضريبته اليه . الا اني ما أزال أرى أن «التقويم الاحسن» هو الاصل . فنحن لا نعرف الانحراف الا بالقياس الى معيار قائم في كياننا من الاصل ، وهذا المعيار هو الذي اعتقد (افلاطون) انه كشف عنه في نظرية الصور . والحق إن الذي أنزل ( افلاطون ) من السماء الى الارض ، ليس (نيتشه) بالدرجة الاولى بل (فرويد) ، فاللاشعور الفرويدي ، هو الارض التي على الانسان أن ينبت

فيها ؛ الا ان الانسان هو شيء آخر غير الارض هذه . ففيه فائض عن ذاته يجعله دوماً غير راض عما هو عليه يتطلع الى انموذج للانسان موجود - مفقود .

قال : ان اغلب الذين قرانا دراساتهم عن (مروان) او المقطوعات الشعرية التي قدموها له يشهدون على البعد اللامريء في لوحاته ؟ .

قلت : ما اللامريء ؟ اهو اللاشعور ؟ او يمكن رد لوحات مروان - ما رايت منها على الاقل الى هذا البعد؟ اسئلة واسعة ، محاولة الاجابة عنها تبعثني كثيراً عن موضوعي ، ربما ان ( مروانا ) كغيره من التشكيليين والكتاب ، الذين تأثروا عن قصد ب ( فرويد ) والفرويدية ، ومنهم ( بيكيت ) و ( يونيسكو ) و ( بيتر



هاندكه ) وغيرهم ... نقلوا الباطن الى الظاهر ، أو اللاواعي الى الواعي ، ومزجوا بين الاثنين في تأليف محكم ، كثيراً ما يقنعنا بأنهما واحد ، وربما أن هذا المزيج هو الذي جعلنا ننسى - أو جعل الحداثة تنسينا - أن الإنسان بالأصل غير ذلك .

أقول بالمناسبة أن ( الفرويدية ) هي مرض العصر ودواؤه ؟

على الأرجح الواحد من أمراضه الرئيسية . أما الدواء فكل يراه من زاوية نظره ، وعلى أية حال ، فإن دواء العصر ليس في العصر .

## الانسان المهموم

ان أكثر ما يستوقفنا في معرض ( مروان ) هو ثلاثة ، رؤوس عملاقة ( واحدة منها مائي زيتي على ورق ٥٧ x ٧٧ - ١٩٩١ ) يبدو لك للوهلة الاولى ، وكأنه كتلة صخرية واحدة قائمة الألوان ، صدعها زلزال ، جعل منها . كتلا صوانية ، بينها دزوب متعرجة هي أشبه شيء بمتاهة غائمة الحدود ، يخترقها من أعلى الى أسفل عمود لهي بين موجوداتها الأكثر قتامة ، وتكشف على فجأة ، وانت تجول بناظر في عشاوانياً انفتاحة كأنها فم ، وما هي أشياء اللوحة تتجمع حول الفم لتشكل وجهاً انسانياً ، العمود انفه ، والكتل الصخرية عضلاته ، والشقوق بينها تبرز بقية أعضائه . العضلات متراخية الى أسفل كأنها منهكة ولكن الراس بمجموعه مشدود الى أعلى .

قلت : أهى عقد هذا الانسان ومكبوتاته أرهقته وعجز عن ملاشاتها في كيانه فتجمدت على سطح الوجه هنا متهدلة وهناك ممطوطة كالوتر ؟ .

رأس واحد - ومتعدد ، قلت وأنا أحاول من موقعي الاحاطة بالمعرض ، هذا الرأس يتأرجح بين حدين أقصيين : إما أن يشف فتظهر تشوهات واضحة على الخصوص في لوحات الحفر [ منها مثلاً مائي على حفر ٥٢ x ٤٢ - ١٩٩٣ ] ، وإما أن تتبعثر أجزاءه فيصير أشبه شيء بـ [ غابة - متاهة ] ( مائي على ورق ٧٠ x ١٠٣ - ١٩٩٢ ) ، أو لطخات رماها على الورق طفل يلهو بألوانه ( مائي على الورق ٧٧ x ٥٧ - ١٩٩٣ ) ومع ذلك فالوجه - الغابة حاضر أمامك وقد صار مألوفاً لديك .

ليست العملاقة في الحجم ، وإنما في الوجه يغطي للنظرة الاولى فسحتك الشعورية كلها . يملك تلك ؛ فأنت منه في أحد موقفين : إما أن ترفضه ، وتولي الأدبار . وإما أن بلا شك فيه لدقائق ، أو تثوب الى رشذك ، فهذا هي الاسئلة تتوالى عليك ، وتحار في امر الاجابة عنها : أهو هذا الوجه .... حزين

كئيب ؟ ليس فرحاً بدون شك ؟ أهو مهشم محطم ؟ ولكنه ليس ضعيفاً ؟ أهو مسرح لتعارضات وتوترات داخلية ؟ أهو محاصر محطم ؟ انه متجهب . يخشى شيئاً ما ، يخاف من مجهول يهدده ، فينكفيء على ذاته (٧) ، حفاظاً على وجوده المهدد باستمرار ، ولكنه ما يزال ، ورغم الشناعات التي أصابته متماسك القسما ، قويا بمعنى ما . فبوسعك أن تحدد له جنسا وعمرا كما سبق وقلت .

مأساوي بدون شك ومهموم .

## وجوه ... وجوه ... وجوه :

كرست صالة اتاسي مباشرة بعد ( مروان قصاب باشي ) معرضاً لـ ( نذير اسماعيل ) ، لوحاته . جلها من الوجوه صغيرة أو متوسطة الحجم .

قلت : عندما شاعت بعيد الحرب العالمية الثانية في الفلسفات والآداب الغربية ، نظريات الحوار والتجاوب أو التبادل بين الشعورات - وهي المقابل لفلسفات العبث واللامعقول ، التي نشأت ، وانتشرت في الوقت ذاته ، كأنها الترياق لهذا الداء - أهو اللقاء صار صعباً بين الناس الى حد الامتناع أحياناً ؟ على الغالب . فالفكر المسؤول لا يطرح الا النظريات التي يوحى له بها واقع راهن أو مرتقب . وربما أن هذا الامتناع هو الجانب الأكثر اشكالية بين اشكاليات عصرنا . كما رايت يوماً . بالمقابل أن انتقال النظريات الغربية هذه إلينا . جزافياً وبشكل مبتور أحياناً مشوه ، فيه الكثير من الافتعال ، أوحى به الكسب الصحفي والرغبة في الربح السهل والحس القبلي الذي كان ما يزال هو الهيمن على روابطنا الاجتماعية .

أما اليوم فتضخم المدينة ، وانتشار السوق الاستهلاكية ، أحياناً في الأرياف ، واشتراك المرأة المتسارع في الحياة العامة ، بالإضافة الى الاعلام الجماهيري يضع بين يديك آخر تقليعات الموضة . وحدث نماذج العلاقة شاب - صبية ، كل هذا وعوامل أخرى صارت تشعير الشباب . على الخصوص عندما ينتسب الى الجامعة ، ويعيش الى جانب زميلات يلقاهن في الكافتيريا والمطعم والحديقة أو في أسواق المدينة وملاهيها ، وربما في السينما ، أنه ، كأهل الكهف استفاقوا يوماً فوجدوا أنفسهم في عالم غير عالمهم الاول - وقد ينفيه يستبعده - ولكنه يشعر أيضاً بعد أشهر أنه محيط يعاني من ضياع عميق . ربما لأن أعراف القبيلة وأوامرها ونواهيها التي اعتقد أنه خلفها في الكهف ، ماتزال تلاحقه ، وتجبره على أن يتقيد بها ، وربما لأن وضعه الاجتماعي - المادي والنفسي ، لا يمكنه من أن يعيش حياة زملاء وزميلات



أجرا منه ، وأحيانا أوفر ثراء ، فثمة العزلة وضعف التواصل مع الآخر ، قد يبلغ حد القطيعة .  
وأيضا فإن الحروب الأهلية التي هي في أصلها صراعات قبلية ، ما أن تهدا في هذا القطر حتى تلتهب في ذاك ، هي وأخبار الثورات والانقلابات الكثيرة في العالم ، الى جانب المناوشات على الحدود ، سرعان ما تنقلب حربا حقيقية تنشر الدمار ، فثمة التشرد والاعتداء على الاموال والاعراض .

فالأحداث المأساوية المستمرة هذه تكون مناخا نفسيا واجتماعيا مشحونا بالخوف والتوتر والقلق والشعور الحاد كأنك دوما مهدد في وجودك .

قال : أتقصد أن أعمال الفنان أو الأديب هي انعكاس لهذا الوضع ، صده أو رد فعل عليه ؟ .

قلت : لا هذا ولا ذاك ، فالفنان كالشاعر والمفكر ؛ تتكون لديه صورة غائمة عن الوضع الذي هو فيه فيستوضحها عندما ينقلها على الورق ، فمادتها من الواقع ، أما حقيقتها فليست في الواقع ، ولا عند صاحبها بل في ذاتها .

إن العمل الفني أو الأدبي ، عالم مستقل له بنيانه ، مفاصله ، أحداثه ... ومعناه ، العمل الاصيل هو الواقع والشاعر أو الفنان ... وشيء آخر .

قلت : يكون الواقع المأساوي لدى بعض الفنانين والكتاب وحولهم جوا من الذعر والتوتر ، وها هو هذا الشاب يهرب الى الوراء - الماضي وذاك الى الامام ( الاسطورة والطوباوية ) ، وثالث يراوح مكانه .

قلت : صحيح الا أن نذيرا ولا مروانا ليسا من هذا النوع . فكلاهما أثر المواجهة : هذا من موقع غربي ، وذاك من موقع عربي . وبالفعل فإن وجه مروان يشير الى انسان موحد الشخصية رغم تعدد نماذجه غير المحدد ، مستقر لكأنه مصفح ضد غزو العالم الخارجي ، صابر على مضض على بصماته ، صمم أن يتعايش معها تعايش الانسان مع مرضه المزمن .

وجه ( نذير ) هو أيضا موحد الشخصية . لا يستطيع المرء أن يخرج من جلده . الا أنه مذعور ، ردود فعله على الذعر جعلت منه وجوها ، كل منها يرفض آفته على طريقته ، وهو يعرف أنه عاجز عن التخلص منها .

ويتلاعب الفنان بعضلات الوجه وأجهزته ، قد يشوهها ، ليعبر عن عمق هذا الرفض وشدته ، فالعينان المطموستان تقيمان حاجزا كثيف السواد بين الوجه وواقعه الخارجي ، أو الداخلي ، والفم

المكشر يقول القرف والاشمئزاز ؛ والفم المنخور المهترى هو الغثيان وقد بلغ حده الأقصى ؛ والذقن المبطونة الى الاسفل هي الصبر على المكروه ؛ والوجه المسوح غياب الانسان عن العالم ؛ والانف القائم كالوتر في أغلب الوجوه ، التصلب والتشنج ، يبلغ حدا يبدو معه الانف وكأنه شد الوجه كله اليه وحجبه أو صار وحده كلية الوجه .

قالت معترضة صبية ، كانت برفقتنا في زيارة المعرض : يبدو لي أن الفنان ، وضع على وجوهه ، كل منها ، حجابا يغطي على الغالب الرأس والشعر والعينين ، وأحيانا الوجه كله ، مرة يبقى فتحة للفم وأخرى يحذفها فتطمس معالم الوجه ، لا يخدعناك التنوع في الحجب ، والوانها ، ففي سهوب أواسط آسيا وجبالها ووديانها ، أمم كثيرة وقبائل أكثر ، لكل منها حجابها ، وكلها الوانه كالحة مزركشة كمافي لوحات نذير اسماعيل .

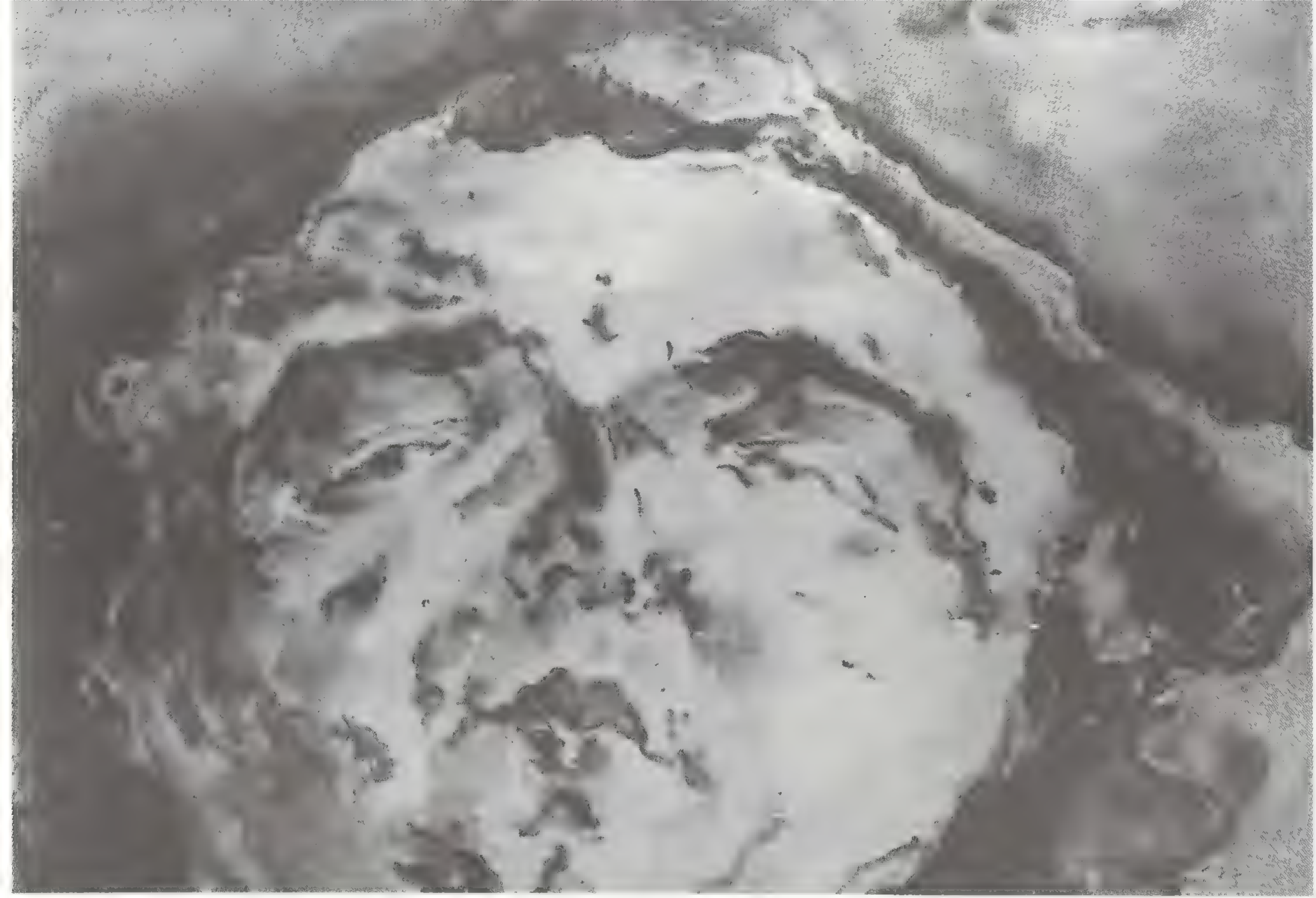
قلت : أهو الرأس هنا رأس امرأة ؟ .  
ترددت وأضافت : ولم لا نضع حجابا على رأس الرجل ؟ .

الواقع أن الرأس هنا حائر ، ربما لأنه عندما يتلبس البؤس الانسان في سن متقدمة تتلاشى الفوارق بين الرجل والمرأة ، حتى لتكاد تزول .

قلت : ولم لا يكون هذا الوجه قناع مستعار يحجب عن الانسان واقعه البائس ؟ وكما سبق وقلت فقد ينقمص الانسان حجابا أو قناعا فيصير ان شيئا واحدا . وقد يزيل التشبيء هو واللون اباهت الفرق بين الوجه - الشيء والشيء العادي . ففي لوحتين متوسطتي الحجم بنايات كثيرة رسمت عن بعد فهي متداخلة يصعب عليك التمييز بينها ، واحدة منها تتساءل وانت تحديق فيها اهي بنايات ام رؤوس وضعت على شكل بنايات . وعلى أية حال فإن هاتين اللوحتين ، وثلاث لوحات أخرى ، زهور وطبيعة صامتة وحدها فقط حيث تعود الى المشاهد بهجة الحياة ] .

- وما تبقى ، قال ؟  
- وجوه ، وجوه ، وجوه .  
- رؤوس ، رؤوس ، رؤوس .  
- على العموم صغيرة الحجم تحيط بك من كل الجهات ، لكأنك تعيش يوم الحشر والنشر وقد خرج الناس من أجداثهم ينتظرون قرار المصير الأخير ؛ رؤوس ووجوه تلاحقك عندما تنفادر الصالة ، تبقى في خيالك ، فعندما تذكرها يقشعر بدنك ، العدد الأكبر منها ، كل وجه في لوحة ، وأعداد أخرى حشرت على عجل في لوحات متوسطة الحجم ، بالأحرى رصفت الى





وجهه - مائي .

جانب بعضها ، او فوق بعضها في اعمدة متلاصقة ،  
واحيانا متداخلة ، كانها ارتجلت لهذا الغرض . تعد  
في واحدة منها ما يقارب العشرة وجوه وفي اكبرها  
يصل المد الى عشرين ، وتقف لا تدري ما اذا كان  
الشكل وجها او كتلة لونية ، رؤوس يجهل كل منها  
الراس المجاور له ، ومع ذلك فاللوحة تؤلف كلا ،  
محوره في كل مكان وفي الامكان .

وقد يلقي عرضا في لوحة صغيرة ، وجه وجها  
آخر ، فكل منهما يجهل الآخر ، وقد يلقي الوجه ذاته  
كما في مرآة فلا يتعرف الى صورته .

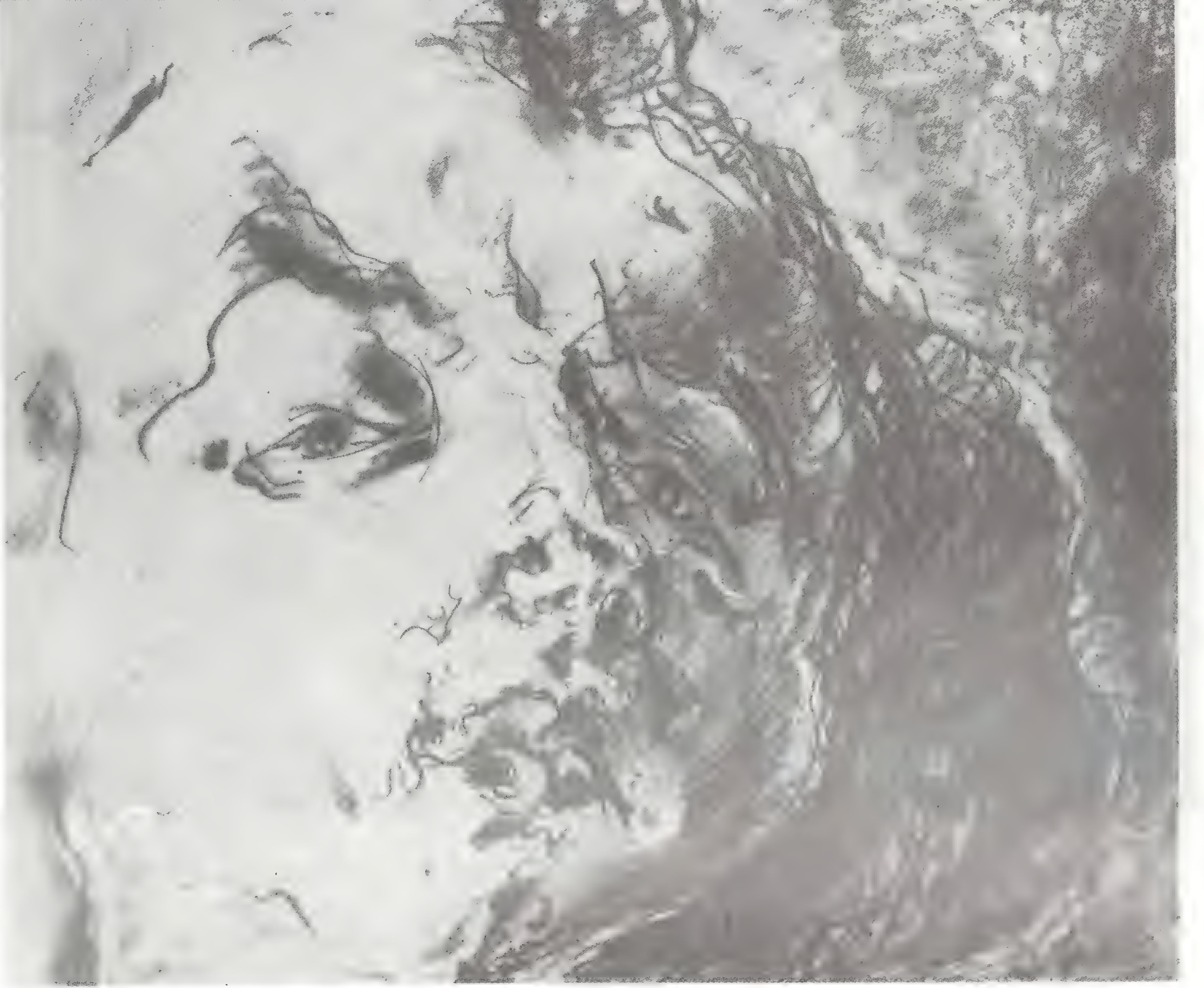
**طريقان هما بالنتيجة واحد :**

مروان كالانسان الغربي . يعرف طريقه ، يسلكها

بلا تردد ، وعندما يسيطر عليها ، يتلاعب بها ،  
يكتفها وفق هواه وذوقه المرفف ، يجعل منها ومن  
شخصه لعبة فنية ، دمية يلهو بها ، ويطلب منا  
ان نلهو معه ، اذ نفككها ونعيد تركيبها ، فالقن للفن ،  
او الفن الالهية كما يقول ( اناتول فرانس ) من شأن  
الترفين ، ترفهم قد يبلغ حد البطر .

نذير ؟ يبحث ، شأننا كلنا ، يقحمنا في طريق  
علينا ان نختارها ، نتمثلها ، نعيشها ، نجها ، فهي  
طريق الحضارة الحديثة ، لن تقتصر على اجتيازها  
وحسب ، بل من مهامنا الاساسية ، ان نبعد فيها ،  
وعليها ، ومن اجلها ؛ هذه الطريق كلها مفاجآت  
وعشرات ، فما ان تجدها حتى تفلت منك . فوجوه  
( نذير ) كل منها تجربة ينهيها ثم يضعها جانبا





وجهه - مفر

على ما يبدو ؛ غصّ بها ، وقفت في حلقه ، ويخشى  
أن تخنقه ؛ ومنع ذلك فهو يتماسك ، يصر على  
التماسك ، يمعن في الانكفاء على عالمه الباطني ، كي  
لا تصدر عنه بادرة تنم عن حقيقته ، ليس التعبير ،  
ليس التواصل من شأنه . . .

قلت : لفن ( مروان ) جوانب أخرى ، لا تقل قيمة  
دلاليه عن هذا الجانب . ففي جديته بعد ساخر ،  
وفي فنه بعد تقني ، والبعدان هذان يحيل كل منهما  
إلى الآخر . فعندما يقحم في فسحة الوجه الأبيض

لينتقل إلى غيرها ؛ وقد يخطر بباله أن يرى -  
ويرينا - ، وجهين أو أكثر في وقت واحد ؛ وها هو  
يحشر عددا منها في لوحة واحدة : اثنتين ، عشرة ،  
عشرين . . . كما قلت للتو .

وجوه ( مروان ) هي أيضا ، كل منها تجربة ،  
معلّم ، طريق لا تنتهي ، إلا أن كلا منها مكثفة  
بذاتها ، كل منها عالم متكامل .

قال : وجه مروان جدي إلى حد الإرهاق ، لكنه  
بلغ النكبة التي شوّهت خلقته ولكنه لم يهضمها ،



أو الاصفر ، ثقباً كبيرة وصغيرة ، ومعها أحياناً مساحات فارغة يكشف الوجه ويعريه » إنه لعبة فنية ، مجموعة أشياء ضمَّ بعضها إلى البعض الآخر على شكل وجه إنسان ، أو ما يشبه الإنسان ، وقد يحذف الأنف مرة كلة وأخرى تصفه ليزيد من تشوّه الوجه ومن تجهمه ؛ وعندما بالعكس يطلّى الأنف والشفة السفلى بأحمر برتقالي ، وحولهما مساحة بيضاء يرشق عليها لطخات حمراء ( قلم رصاص x مائي على ورق ٤٦ x ٥٨ - ١٩٨٩ ) يشدد في الإنسان على بدائيته وحيوانيته ، ويجعلك تلمس اليد تقنيته الفنية العالية المستوى ؛ فبوسعه أن يصوّر عدداً غير محدود من الوجوه - والأجساد - بوسائل محدودة ألواناً وأشياء ومساحات .

ذلكم إنسان الغرب : يرجح في عمله وحياته اليوم الصناعي على الطبيعي ، والمصنوع على العفوي .

قال : أو يكون قد فقد عفويته ؟

قلت : أبدأ ، فقدرتّه على الإبداع ما تزال كبيرة . إلا أن التقنية مستولي على صور المبدع ورؤاه ، حال تكونها فتجعل من الشعر صناعة ، ومن الإنسان لعبة ، ومن الرسالة كلمات ، وإن الفن التجريدي إلا هذا : تغييب الإنسان والإنساني .

لحساب التلاعب بالألوان .

قال : يربط [ يورن ميركات ] فن مروان بالتبدلات التي طرأت على حساسية الإنسان الغربي ، ظهرت أول ما ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر مع ( بودلير ) و ( أبو لينير ) وغيرهما ، وتوالت مع ( السيريالية ) و ( أنطوانين أرتو ) - ، وتتجلى في القرن العشرين عند عدد من التشكيليين في طليعتهم ( فرنسيس بيكون ) و ( جون دوبوفيه ) و ( اسحق يورن ) ، ويعبر عنها اليوم في الفلسفة [ أرنست بلوخ ] صاحب كتاب [ المبدأ أمل ] ، الموسوعي ، و ( أدورنو ) في كتابه ( ميلينا موراليا ) وغيرهما (٨) .

قلت : ولا بد من ربطها أيضاً بالتقدم المتسارع للتقنيات العالية السفسطة (٩) .

مروان ابن الغرب .

أما - نذير - فابن سوريا العربية يدرك بغيريته الصراعات التي يعيشها الشاب العربي الناشئ ، والتي تجعل من شعوره مسرحاً لصراعات عنيفة ، يعجز عن تحملها ، على الخصوص بين التحريمات القبلية . ذات الطابع السحري اللاهوتي ، وبين الانثى بكل توهجها ، تحيط بها هالة من الطهارة المفتعلة ؛ فثمة تعارض بين الظاهر والباطن بين اللاتاريخ والتاريخ ، بين التهليل للشعارات ، وبين الرقيب يحصي عليك أنفاسك .

وجه ( نذير ) في بداية الطريق إلى وجه ( مروان ) ، ثمة لوحة لنذير ذكرتني فور وقع نظري عليها بمروان ، ففيها تسعة أو عشرة وجوه مرصوفة ضمن ثلاثة عواميد ، الوجه فوق الآخر كلها جدية ، مأسوية ، متجهمّة ، ولكنها لم تبلغ بعد الحيوانية والهمجية ، التي لبعض وجوه ( مروان ) ، الواحد منها ( يتوسط عمود اليسار ) واضح التقاطيع مكتمل الخلقة ومستقر ، التسعة أو العشرة الأخر في بداية مرحلة العذاب والتدمير الذاتي ، فالقسمات التي يزداد امحاؤها من وجه لآخر ، والأفواه المنهكة ، حتى اليأس ، تستنجد أحياناً ما ومن تراه حولها ، فيعود إلى كل منها صداه . والألوان المعتمدة حتى في بياضها ... وعلامات أخرى تدل ، إن دلت ، على أن القناع بدأ يحل محل الوجه الحقيقي في مجتمع الاستهلاك والأجهزة السرية . وإن القناع في الحد الأقصى إلا مجموع العقد والعاهات الأخرى التي تقمصها صاحبها ، فصارت هي هو وهو هي .

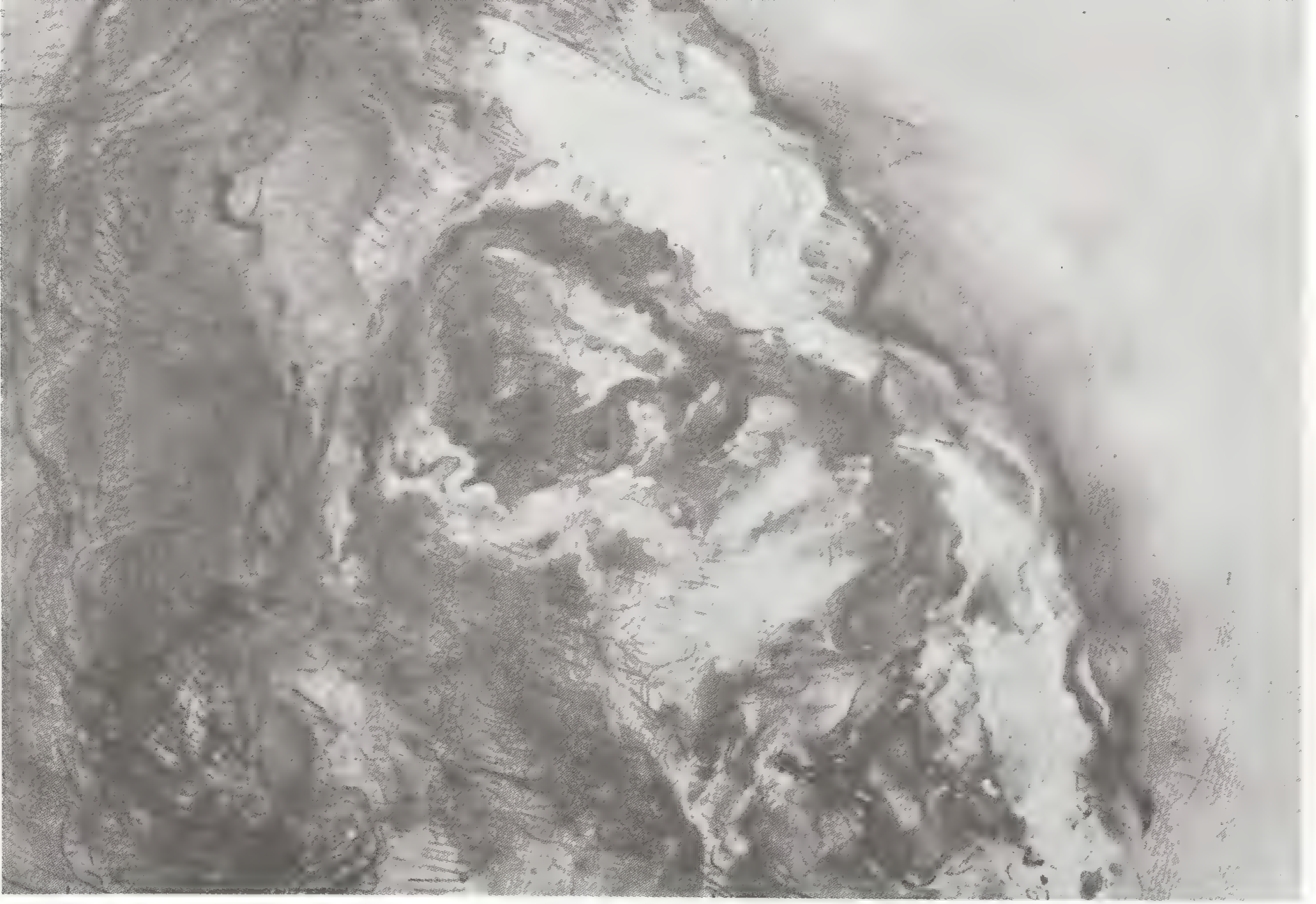
ثمة لوحتان لـ نذير كلتاهما متوسطة الحجم ، تقولان عالمين غير عوالم بقية اللوحات : لوحة لوجهين كبيرين نسبياً مكتملي الخلقة في وضع غير مريح ، أو غير متوازنين ولا علاقة لأحدهما بالآخر : الوجه الواحد أصفر مخطط بالأسود والثاني بني فاتح أو رمادي غامق ، كل منهما رافع رأسه باستعلاء يباعد بينه وبين الأشياء التي يمكن أن تكون حوله ، وعلى كلٍ منهما ملامح القرف والاشمئزاز ، وربما رفض الوجه لذاته .

واللوحة الثانية ( تسعة أو عشرة وجوه ) ، أربعة منها بلون أخضر باهت ، يفصل كلاً منها عن الآخر عمود أخضر باهت بلون أحمر باهت أشبه شيء بقنطرة حتى لتظن للوهلة الأولى أن الرؤوس الأربعة نوافذ ، الأنف وحده الذي هو مع الجبين بلون القنطرة يعيدك إلى عالم الوجوه ؛ فتحصي منها ، اثنان بمحاذاة الأرض أشبه شيء بحجرين وثلاثة أو أربعة على الجهة اليمنى كالعادة إلى جانب بعضها البعض . هذه الوجوه المتجاورة متساندة ولكن تساند الأشياء ومترابطة بعالمها ترابط الأشياء أيضاً . قلت : جدان أقصيان ، ففي اللوحة الأولى ، الوجه قائم بذاته حوله فراغ ، أما في الثانية فيكاد يكون شيئاً بين الأشياء .

قال : هذا الجنوح نحو الشيء والشيئية يقرب نذيراً من مروان ، ويبدو لي بالمناسبة أن العناصر المشتركة بين الفنانين كثيرة .

قلت : وأكثر مما يظن المرء للوهلة الأولى ، وقد أشرت إلى الكثير منها في ثنايا الكلام . ذلك أنهما يشتركان في عالم الحداثة الذي شيقرب البشر





ورمه - مائى

## ذلكم هو الانسان

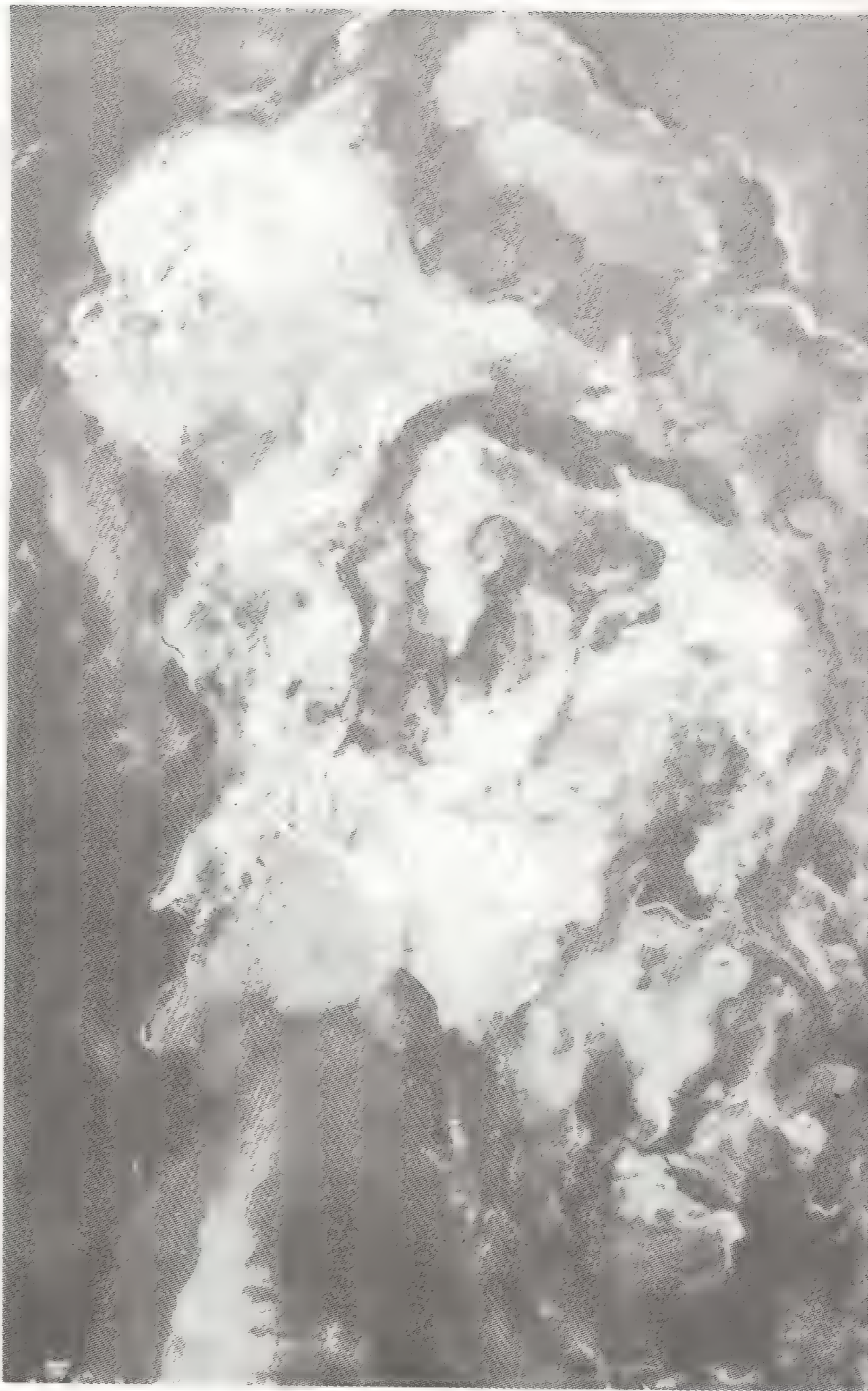
عندما عرف بيلاطس المصلوب باليونانية والعبرية واللاتينية ، فكتب ( يسوع الناصري ملك اليهود ) ، كان يشار لنفسه من القادة الدينيين الذين ارغموه على صلب انسان لم ير فيه أكثر من حكيم شرقي يزعم انه وجد الحقيقة ، وما كان أكثر الحكماء من هذا النوع في هذه المنطقة من العالم ؛ اما هو فيبدو من أسئلته ليسوع انه كان ريبياً ، وكانت المدرسة الريبية إذ ذاك واسعة الانتشار في روما وكثيرة المردين . إلا أنه رأى في ( الناصري ) شيئاً آخر عندما عرضوه عليه ، وكانوا اهانوه وعرووه وجلدوه ... رأى الرجل الذي فقد هيئة الانسان على ما جاء في التكاليد الكتابية . - وجاء أيضاً فيها أن يسوعاً كان طويل القامة ناحل الجسد - عندها كتب باللاتينية وحدها ( ذلكم هو الانسان ) .

بعضهم من البعض الآخر في القرن المقبل . وتختلف الحداثة عن العصور التي سبقتها . فهذه الحقت الجسد بالروح ، اما تلك فجعلت من الروح بعداً من أبعاد الجسد ، والجسد بالدرجة الاولى في الحداثة شهوات ، في الغرب تستثار وتنبه ، فتخلف بعدها الخواء ، وعندنا تستثار وتجمع فثمة خيبة الأمل والاحباط ، النتيجة فإن الجسد يجهد ذاته عند كل منا على طريقته . قال : أو لا ترى أن مرواناً أنضج من نذير إنسانيا وفنيا وتقنيا .

قلت : الفرق إنسانيا وفنياً في البيئة البشرية ، عندهم تدفعك الى الامام ، وعندنا تشدك الى الوراء ، اما من حيث التقنية فنذير ، ضمن ما لا حظت في هذا المعرض ، قد بلغ درجة من النضج تدفعه بسرعة نحو الطبيعة .



قلت : الانسان ملك الخليقة ، يعرف المخلوقات ،  
يحصيها بعقله ، يسخرها لخدمته ، اما هي فتجهله ،  
إلا انه يزول اما هي فتكمل دورتها الطبيعية اليوم ،  
كما بالأمس الابد ، والفد الآتي .  
الانسان ، جسده يستعبده ، لا بل يصلبه ،  
فيصاب بأمراض الضياع والغربة ، العيب والتشرد  
والفراغ الروحي ، والتورم الغريزي .  
قلت أيضا : أن في شيوخ المفردات الاخيرة  
الجديدة في منظومتها وفي معتاتها لدليل على أن الانسان  
صار يعتقد أن «انسانيته معرضة للانهايار . ولكن الفن  
هذا ، فن القناع ، والفلسفة ، فلسفة الضياع  
«الانساني ، في كل منهما فائض عن ذاته ، كما أن في  
يسوع فائضا عن لافتات ( بيلاطس ) ، في هذا الفائض  
عليك أن تبحث عن الفن العظيم والانسان الأعظم .



وجهه - زيجي

### ويستبقى العبارتين .

وإذا كان الرجل فعلاً ملكاً ؟ من يدري ؟ ربما  
أن أتباعه بايعوه ؟ ولم لا ؟ فهو [ أي بيلاطس ] قد  
راى بأم عينه بعضاً من الملوك الذين كانوا يقدون الى  
( روما ) لتأدية الطاعة ... ربما قال في قلبه : هي  
المسافة قصيرة بين الملك ، يرتدي الأرجوان  
والصولجان والانسان العادي المصلوب ، سرعان  
ما نجتازها .

(١) يؤكد العارفون لمروان قصاب باشي انه انطلق من من وجهه  
الشخصي لرسم وجوه لوحاته .

(٢) ص ١٤ من كاتالوج اعده معهد العالم العربي بباريس بمناسبة  
معرض استعادي على ما يبدو للوحات ( مروان قصاب باشي ) ، وفيه  
الى جانب صور اللوحات دراسات جيدة ومنها الدراسة التي  
اخذت شواهد منها ، ليون ميركات ، اعترف بأنها اسعفتني كثيرا  
في الدخول الى عالم الفنان ضمن الحدود التي تمكنت معها من أن  
اتعامل مع فنان ، التعامل معه يحتاج الى فترة من الزمن ، والى  
مشاهدة لوحاته المعروضة في صالة أتاسي وغيرها مرارا ، كما  
نشر معهد العالم العربي كتالوجين الواحد لاربعة فنانين عرب  
والثاني لعدد من التشكيلين اعراب أيضا ، وفي الاثنين لوحات  
لـ مروان ودراسات عنه ، وأمامي أيضا ملف لمجلة مواقف عدد  
( ٧٠ - ٧١ ) التي كرست ملفا لمروان قصاب باشي .

(٣) راجع كتاب ماركوزة ( الانسان ذو البعد الواحد ) الذي له أكثر  
من ترجمة باللغة العربية .

(٤) واحد لصالة أتاسي وثلاثة لمعهد العالم العربي بباريس ،  
أشرت اليها .

(٥) تقديم ابراهيم علوي لكاتالوج معهد العالم العربي عن مروان  
وقد نشر عام ١٩٩١ : صفحة ٨ - ٩ .

(٦) لقد وسعت هذا النقاش فجعلت منه دراسة طويلة جهد المستطاع  
ستنشر قريبا ان شاء الله .

(٧) وجدت أغلب هذه الاسئلة والتي في صيغات توكيدية في الملف  
الذي كرسته ومجلد مواقف عدد ٧٠ - ٧١ لـ مروان وأغلبها  
من المفكر البحث الألماني يورن ميركات .

(٨) ص ١٤ - ١٦ من كاتالوج الى معهد العالم العربي عن مروان  
وقد أشرت اليه .

(٩) المرجع ذاته ص ١٤ حيث يضيف [ يورن ميركات ] الى الاعلام  
الذين ذكر بيتر هاندكه الذي يطرح في مسرحيته ( كاسبار )  
شعور الانسان الغربي بفقدان هويته الذاتية .



# مروان بكين تعبيريتين

د. أسعد عكرابي

منذ ( ١٩٩٢ ) ، على التجريد النهائي ، دون أن يفقد خصائصه الميتافيزيقية سليفة التشخيص التعبيري . ورغم أن [ نذير نبعة ] يعتبر أهم ثمرات ( ناظم الجعفري ) ، فإن فترة بواكير تعلقه بالتصوير قد ترصعت بمصادفة سعيدة - حسبما يروي مروان - وهي أن اللقاء بين الاثنين تم دون تعارف ، حيث صادف نذير مرواناً يرسم في غيطان المزة ، فأكرمه واعتنى به ، وكان فيض ( مروان ) واحدة من الدوافع التي فجرت موهبته التشكيلية ، كان مروان أسبق من ( نذير نبعة ) في العمر بخمس سنوات ، ولكن العلاقة الفنية والانسانية الحميمة ، التي ستجمع الاثنين تجعل من تواميتهما حقيقة ثابتة ، وصداقة مستديمة ...

في أوائل عام ( ١٩٩٣ ) نتعرف في باريس على ملحمة مسيرة ( مروان ) التعبيرية من خلال حضوره الكثيف والموسوعي في عدد من المعارض جعلت منها حدثاً ثقافياً تشكلياً بارزاً ، وبالتالي أبرزت بوضوح وتدرج كيفية خروج ( مروان ) من مرآة الذات إلى مشارف التعبيرية التجريدية .

\* \* \*

في العام المذكور شهدة عاصمة الفن أول تكريم من نوعه لفنان من أصل عربي ، ممثلاً بأربعة معارض شخصية متزامنة ، والفنان من مواليد دمشق لعام ( ١٩٣٤ م ) ، وكان استقر في برلين منذ عام ( ١٩٥٦ ) ،

[ الانسان كون صغير ، والكون إنسان كبير ] .

ينطبق هذا المنظور الذوقي التصوفي على منهج اثنين من رواد التعبيرية السورية (نذير نبعة) المستقر ابدأ في دمشق ، والدمشقي (مروان قصاب باشي ) المستقر ابدأ في برلين ، لقد تحول الجسد الانساني لدى الاثنين الى خرائط كونية ، ووشاحات قزحية تتراعى في امتدادات لانهائية على قياس الفلك ، والمحيط والأوقيانوس والصخراء والغابة البكر ...

وقد تناهت تجارب ( مروان ) التعبيرية في شتى مراحلها التنزيهية ( ابتداء من الكوابيس الجلمية والبسيكولوجية ، وانتهاء بالطواطم العملاقة مروراً بالعرائس التهكمية ) الى التعبيرية التجريدية ، التي تتجسد في جزء من الوجه فقد ملامحه تحت وابل من العلاقات اللونية الإنفعالية المتراكمة ، أما [نذير نبعة] فإن تكسرات الخط البياني لمسيرته كانت تنتهي دوماً على مشارف التجريد دون أن تبلغه ، الى أن استقر ،



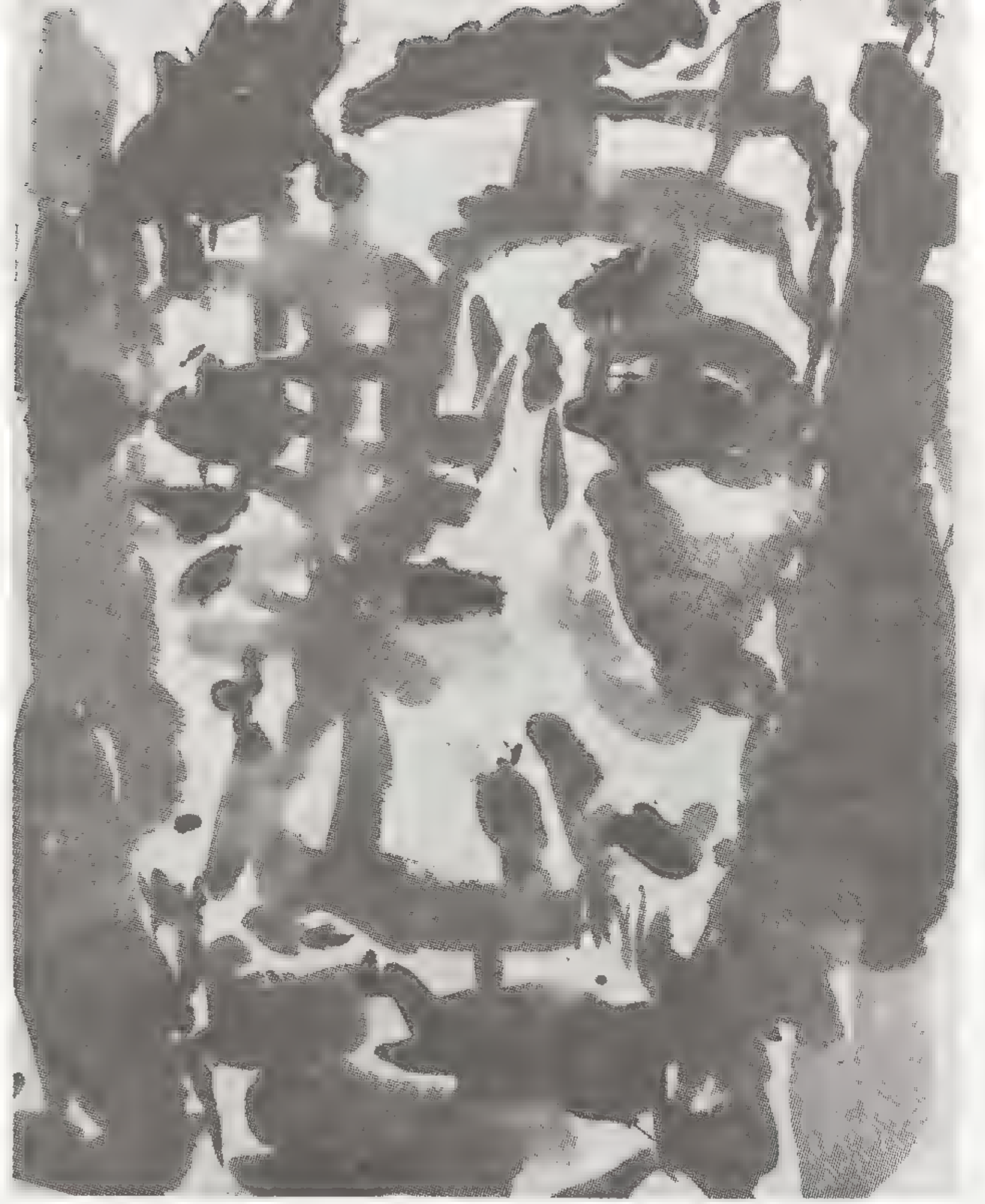


روحہ - مائیے





دوم - مائتي مع هنر



دوم - مائتي

أراد أن يهيء لمعرض الآثار السوري الموسوعي « سورية ذاكرة وحضارة » وذلك بعرض أبرز ممثلي التعبيرية السورية المعاصرة ؛ يشتمل المعرض على نماذج من محطات التطورية الثلاثة [ المرحلة التشخيصية التعبيرية ( من ١٩٦٦ وحتى ١٩٧٠ ) ، ممثلة أزواجاً متقابلة تعرض عزلتها في سرير نرجسي عصابي ، يهتك ( مروان ) من خلالها تلك العلاقة المريبة بين الأنا ، والذات ، والمرأة ، متحالفاً مع صرخات ( مونخ ) ووجوه ( كوكوشكا ) واقنعة ( إنسور ) ، في هذا الحيز البسيكولوجي القاحط ، وفي مواقف من الإنكفاء والإنطواء على الذات .

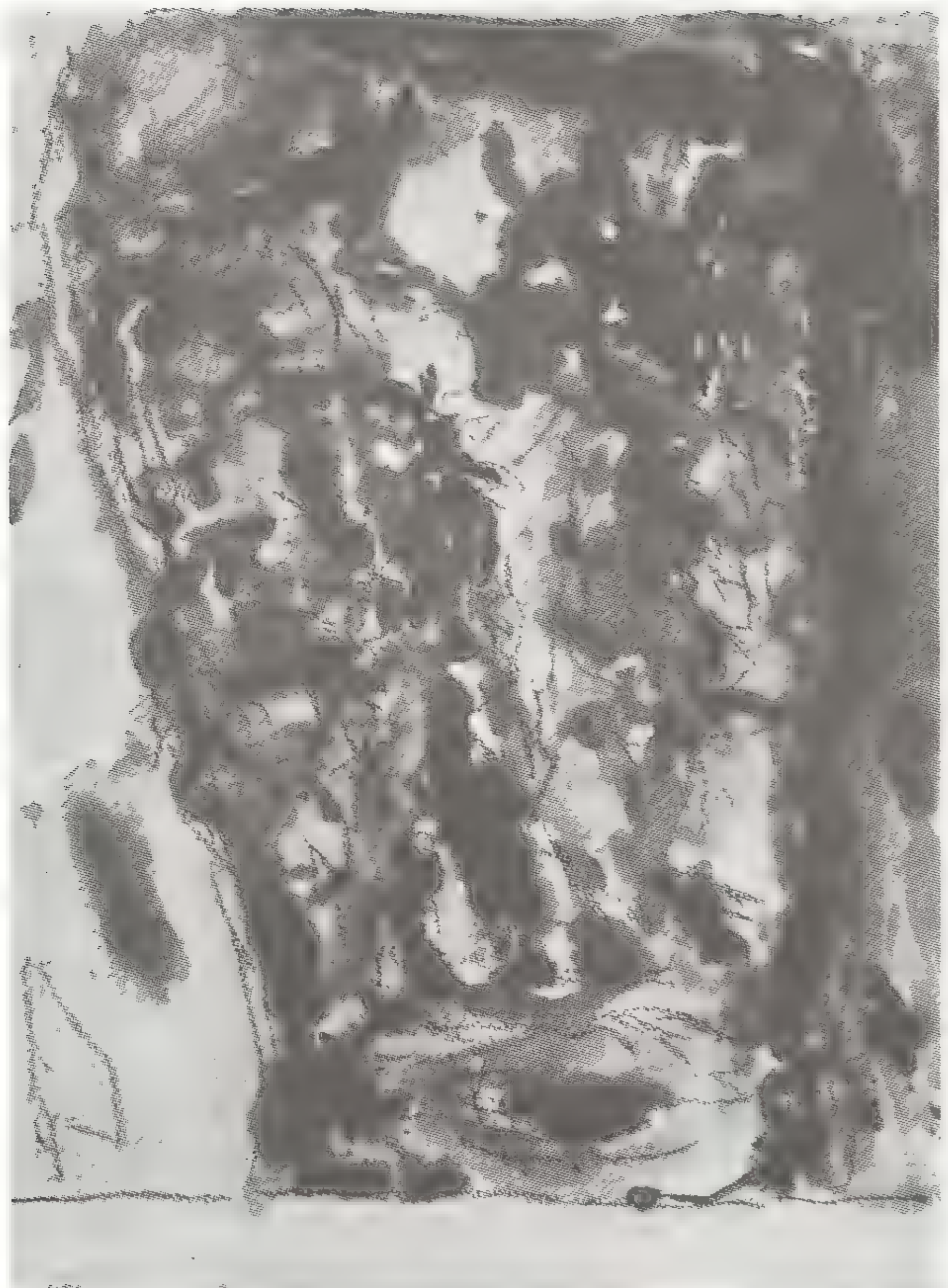
أما [ مرحلة العرائس ( من ١٩٧٠ وحتى ١٩٧٨ ) ] فتشكل البرزخ المتوسط الذي يقع ما بين إنطلاقته السابقة ، ورؤوس المرحلة التالية ، في هذه الفترة كانت لمسائه الحلزونية العصبية تحيك إنخلاعات أعضاء العرائس والدمي ، والطبيعة الصامتة ، معبراً عن أقصى لواعج الألم المبرح المصبوغ بحدة اللون السخرية والعبث .

تقيم ( المرحلة الأولى ) توليفاً عميقاً بين خصائص

واعتبر منذ بداية سنوات الستين ( بعد انهاء تحصيله الأكاديمي ) ، من أهم ممثلي مدرسة برلين ضمن التعبيرية الألمانية ، وشغل منذ ذلك الحين منصب مدرّس التصوير في الأكاديمية ، وقد تسارعت شهرته العالمية منذ الثمانينات بشكل ملحوظ .

يتمثل أبرز هذه التظاهرات في المعرض الإستعادي الذي افتتح في قاعات متحف الفن المعاصر العربي في ( معهد العالم العربي ) ، قدم المعرض في نفس الأمسية ( جورن ماركيت ) محافظ ( متحف برلين ) بمحاضرة قيمة تناول من خلالها خصائص مروان التعبيرية ، افتتح في اليوم التالي معرضين شخصيين في صالتي « بيكر » و « تانتوروري » ، أعقبها المعرض الإستعادي لمحفورات مروان في صالة المكتبة الوطنية ، مشتملاً على حوالي ( ٦٠ ) محفورة ، من المجموعة الخاصة بالمكتبة ، التي إقترنتها في العام نفسه ، يمثل المعرض تطور تجربته منذ الستينيات ، وهذه هي المرة الأولى التي يعرض فيها فنان ( عربي ) ضمن أروقة المكتبة الباريسية العريقة ، ولا شك بأن ( إبراهيم العلوي ) كان خلف تنظيم فكرة هذه التظاهرة الرباعية ، فقد





وجهه - مائى -

التعبيرية الألمانية والتصوير العصائى ، الفرويدي ،  
وتعكس موضوعاته إنشطاراً « لأنا » الى ذوات  
متماثلة مفعمة بإيماءات خرساء مشبوهة يكتنفها  
صمت إنفصامي يقع بين الإستلاب الخارجى المرصود  
والنحيب الداخلى المكبوت ، كل شيء يجري تحت  
غطاء ، أو غلالة ، أو حجاب ، حيث تتداخل الأضداد :  
الطهارة بالخطيئة كما يغطي اللون البارد الحار ،  
واللون الكتم الشفاف ، وقد تغطي ملامح الوجه  
بطريقة إنخلاعها وانحرافات التثريبية أو بسترارة  
قماشية ، في هذا الحجاب الرمزي ، ننتقل من غربة  
الفراغ القاحل الى محق ملامح الوجوه ، اما تداعياته  
فتتارجع بين غموض احجية الشرق ، والعصاة التي  
تغطي عادة وجوه المحكومين بالإعدام ، ويستمر تداخل  
الأضداد في وجوه الراهنة ، ذلك ان التجريد  
يقتحم التشخيص ، وتتوضع لمساته القائمة الجرمانية  
لتكتم انفاس الألوان المشعة التوسعية .

وما ان يتناول موضوع العرائس او الانمي ، حتى  
يزداد الغلاف المادي « لأنا » هشاشة ، وتتماهى  
كينونة الأردية والجسد داخل طعنات الفرشاة والمادة  
الانتحارية ، فيبدو الإنسان مسلوب الإرادة محكوماً  
بالعبث وكأننا بإزاء شخصيات ( مسرح الظل ) التي  
تحركها خيوط السلطة المطلقة ، سواء الفبسية منها  
ام الحاكمة ، مما ينقل التعبير عن الإحباط والعبث ،  
الى التعبير عن القهر الإجتماعي الذي يكشف الإلتزام  
الأخلاقي الذي يطبع مواقف ( مروان ) العامة .

تعمقت تجربة ( مروان ) عندما تخصص تصويره بخرائط  
الوجه مقتصر في تحولاته على اجزاء منه ، منتقلا من  
اختلاطات الوجه بالمنظر الكوني فالطوغم فالحجاب ،  
او الى تراكمات من الأقنعة على الوجه الواحد في  
المرآة ، الى ان استحال القناع الى اكون تجريدية من  
الاصبغة والمجائن واللآلئ اللزجة ، التي تعتمد بشكل  
اساسي على المقامات اللونية الجرمانية ، بحيث تأخذ  
( الأهرة ) لونا أجريا ، او احمر ، او تزداد حيادا ،  
وبرودة مع الرمادي المزرق او المائل الى الخضرة الخ . .  
وهكذا نجد ان مروان قد اختصر عرائسه الى طوغم  
في مرآة ، ثم الى خرائط شبحية من التجريد التعبيري ،  
لينتهي الى الاقتصار على جزء من راس عملاق قد يصل  
الى ارتفاع ثلاثة امتار ، تتفتت حدوده من خلال  
مراجعاته اليومية لتوضعات الألوان ، وقد يستمر في  
اللوحة الواحدة لسنوات عدة ، حتى تتحول الى سجل  
حافل بالذكريات الانفعالية ، وتبدو هذه الخرائط  
العملاقة اشبه برسم محراب يدعونا للدخول فيه  
حتى الاقداس ، والسياحة الروحية في رحاب التجريد  
المطلق ، وبالأجمال فإن تمسك مروان ( مثله مثل

جياكوميتي ) بموضوع الوجه يدفع المشاهد للاستغراق  
في اكتشاف تباينات الاداء التقني والحساسية الانفعالية  
الكامنة في بواطن تغيرات المادة وصيرورتها الدائمة .  
شهادة الرأس المقطوع الجنور ، والإلتباس حوله :  
تقود تجربة ( مروان ) - رغم تمايز نسيج ذاتها -  
صبوة التعبيرية الألمانية الى اقصى ما يمكن ان يبلغه  
سياق تطورها المعاصر ، وكنت قد تعرضت الى مفصل  
دوره الطليعي هذا ضمن كوكبة التعبيريين ، والتي  
تقع أصلا خلف الاقرار بأصالة ريادته الإبداعية في هذا  
المجال ، منوها الى انه من الخطأ الشائع حصر التعبيرية  
في إيسار الهموم الذاتية ، ذلك ان بناءها الذهني يعتمد  
على تجاوز الذات والاتحاد بالهم الوجودي العام ، وهنا  
نعثر على المنظور الروحي الذي يتضمن عقيدة ( مروان )  
الفنية ، التي تفلت منذ انطلاقتها ، من أية أسلبة ، او  
تنميط ، او تبعية مدرسية ، لانها تقوم على املاءات  
القيض الداخلى سواء في الموضوع أم في الاداء ، وكان





وجهه - زينة على وجهه

( مدير متحف برلين ) قد أكد في محاضراته المذكورة اختلاف حساسية مروان عن معاصريه الألمان ، مرجعاً هذا الاختلاف إلى أصوله الشرقية ، وأن أصالة بحثه تقع في رهافة هذا التمايز ، ويصل إلى أن أهم حالاته الصراعية داخل الوجه تتجلى من خلال منازعات الشرق والغرب ، وكأننا بأزاء طائر يحمل نموذج الروحاني ، في حقائب أسفاره ، يعاني من القحط والتصحر الذي تعيشه المجتمعات الحديثة ، أمينا على حنينه المتأجج للشرق خاصة ، وأنه قد أقام محترفه الصيفي على شاطئ ( أصيله ) الأطلسي في المغرب ، أما مدينة ذاكرته الطفولية : ( دمشق ) ، فتسكن عواطفه دوماً ، لم يهجرها في لحظات غربته ، لقد تعرف على التقنية الانطباعية من أستاذها ( ناظم الجعفري ) قبل سفره ، ولم ينقطع عن العرض فيها ، بل أنه قد اعترف أكثر من مرة بأن مشمس غوطتها ، وغاياتها تستعمر أحلامه ، يبدو انتسابه للمحترف السوري أبعد وصلاً من هذه الصلات العاطفية ، خاصة وأن قصصه يصطدم بعدد من التناقضات على المستوى التشكيلي ، فتصوير الذات والوجوه ، وتقنية الظل والنور تتناقض جميعها مع تقاليد التراث البصري المحلي ، لأنها تملك أنسالها من وجوه ( رامبرانت ) ( وفان جوخ ) و ( وفرانسيس بيكون ) ، ولكن مفهوم القلب والعكس والتبادل في « فلسفة المرأة » أساسياً في بناء فني ( الرقش ) و ( المنمنمات ) وغيرها التي تعتمد على المبادئ الجبرية .

وإذا كنا نجد لهذه المفاهيم قرابة مافي ثنائياته الأولى فهي تختفي من انصابه الأخيرة ، في تلك الحالة علينا أن نتمحس بعض الروافد الثقافية التي تقع خلف ازدهار عرائس ( مسرح الظل ) ، ومعاني التنزيه التي تلتقي بدرجة ما مع أنصاب الوجوه المكفنة بالحجاب ، وتكشف متابعة تطور مراحلها ، تلك الصبوة الدفينة في تمدد الوجه القزحي على قياس الكون والفلك والمحيط والاقويانوس اللانهائي ، ولعله من الجديد بالملاحظة أن توليفات الثقافتين الغربية والشرقية لا يحتكرها ( مروان ) ، بل تتناسخ في شتى تجارب التعبيريين السوريين .

بل وعلينا أن نتذكر أن شروط ( الإنسان المطلق ) في الفلسفات الألمانية المتأخرة ، ابتداءً من ( كانت ) وانتهاءً ( بها يدجر ) و ( جوتيه ) لاتنفصل في شروطها العنثية عن مفاهيم ( الفناء ) في الفلسفة الإسلامية ، بل أن تدانيه - في مرحلة العرائس - من نوازع الفنان ( سوتين ) الشرقية تكشف حريق اللون الناري ، ومكملة الأزرق الزمردي اللذين تحجبا في الانصاف التالية بل إن ذوقه الشرقي في اللون كثيراً ما تفضحه ألوانه المائية ، وإذا كنا بصدد البحث عن قرابته مع المحترف

السوري ، وعلينا أن نتذكر أن هذا المحترف يتهل من أصول غربية ، أكثر منها ما يرتبط بالتراث البصري الشرقي ، ولن يكون محض صدفة توازي صورة الرأس المقطوع ، مع بعض الاستعارات الثقافية المعاصرة من مثال ( الرأس ) نفسه الذي يأخذ دور البطل الأساسي في قصص ( زكريا تامر ) خاصة في مجموعة ( دمشق الحرائق ) ، ولا شك أن اللوحة العملاقة التي أهداها لنذير نبعة عندما صور فيها رأس زوجته ( شلبية ) ، تملك تأثيرها وحضورها المتميز في التعبير السوري ، فسيكون من التعسف البحث عن توامية مع رؤوس الفنان ( نذير نبعة ) التي رغم أنها تملك نفس التمدد الفلكي فهي تقع في موقع آخر من الرؤى ، علينا أن نبحت عن بصمات ( مروان ) في رؤوس الفنان ( نذير





وجهه - ماخيه

اسماعيل ) الذي يمثل تعبيرية الجيل التالي ، ورغم الموقف الوجودي بين الاثنين فان ( مروان ) يجتمع مع رؤوس ( زكريا تامر ) و ( نذير اسماعيل ) من خلال استعارتهما لصورة المسخ الطوطمي والعطالة الانتحارية، والصمت المختوم بالشمع الأحمر والقهر والاعتصاب ،

واذا كان ( نذير اسماعيل ) في وقائعته النسبية يبحث عن الفاجعة اليومية ، فان مروان يبحث عن سيزيفية، وفحوى هذه الفاجعة ، فيجعل من الموت والعبث تجدد قدرتي دائم ، ... بل وقد يجتمع الثلاثة على انتهاك « لاواع » لفكرة راس الشهيد في القصص الشعبية .



# الفنان مروان قصاب باشي والوجوه المجردة

طارق الشريف

ثم تعرف على الشقيقان [أدهم ونعيم اسماعيل] ، واستفاد من اتجاههما الفني كثيرا ، فلقد كانا يلحان على ربط الفن بالتراث العربي ، وحركة الخط اللامتناهية [الأرابسك] ، والزخارف العربية ، وكانا يسعيان إلى الوصول إلى لغة فنية ، تعبر عن الموضوعات الاجتماعية ، والانسانية ، بعمل تحوير على التراث . وتجديده ليكون عصريا ، وحديثا ، ولقد تملك هذه الفكرة [مروان] ، فأخذ يبحث عن العناصر التي تساعد على رسم الأشخاص والوجوه ، بحركة الخطوط اللامتناهية ، وجعل تراث التشكيل الموروث يقدم الموضوعات الانسانية ، ولا يقف عند حدود التجميل ، والتطريب ، وعلينا أن ندرك أن معرضا ثلاثيا ، أقيم في الجمعية السورية للفنون ، في [دمشق] وكان [مروان] معهما ، وقد نقل هذا المعرض إلى [بيروت] ليقام هناك في مبنى اليونيسكو ، وكانت تأثيرات [أدهم] على أعمال [مروان] واضحة تماما في اللوحات التي رسمها قبل سفره إلى ألمانيا ليتابع الدراسة .

كما أن تأثير [أدهم ونعيم اسماعيل] كان كبيرا عليه ، إذ رسم (مروان) المواضيع الشعبية المستقاة تحت تأثيرهما ، وعالج القضايا الاجتماعية والسياسية الراهنة ، وهناك لوحة هامة رسمها لخيام اللاجئين قرب دمشق ، وظل مروان يقدم الموضوعات الانسانية والسياسية التي تتعلق بالمقاومة الفلسطينية ، والفدائيين بعد ذلك ، وأعطى التشكيلات الحديثة

لم يكن [مروان قصاب باشي] فنانا عاديا كغيره من الفنانين ، بل كان مختلفا في كل شيء منذ البداية ، وحتى الآن ، وهذا الاختلاف عن غيره هو الذي جعله يتمتع بمميزات خاصة ، والقاد تفرد في رسومه ، ولوحاته الأولى ، وفي أحاديثه المختلفة عن الفن التشكيلي ، وكانت موهبته واضحة للعيان ، ونراها في كل أعماله الفنية الأولى ، التي كانت تبعد عما هو تقليدي ، كما كان يفعل غيره من الفنانين ، ويبحث عن الأشكال الفنية الأكثر حداثة وتجديدا ، لتكون منطلقا له ، وكان من القلة التي كانت تبحث في الخمسينيات عن التجديد ، والتي تريد أن تقول كلمة جديدة ، مختلفة عن غيره ، ولهذا فقد واجه المصاعب الكثيرة ، حتى وصل إلى تحقيق ما يريد .

ففي البداية تعرف على الفنان [نصير شوري] ، وكان من أهم الفنانين الذين جددوا في الانطباعية ، والتي أصبحت تملك رؤية شخصية ، واكتسب [مروان] حين تعرف على [نصير شوري] ، خبرة هامة في معالجة الألوان ، وظلت المناظر التي رسمها [نصير] مؤثرة عليه ، وتسرّب إلى لوحاته ، حتى النهاية ، وخصوصا تلك اللوحات التي تملك الرؤية الملونة ، والمتدرجة بتناغمات لونية .





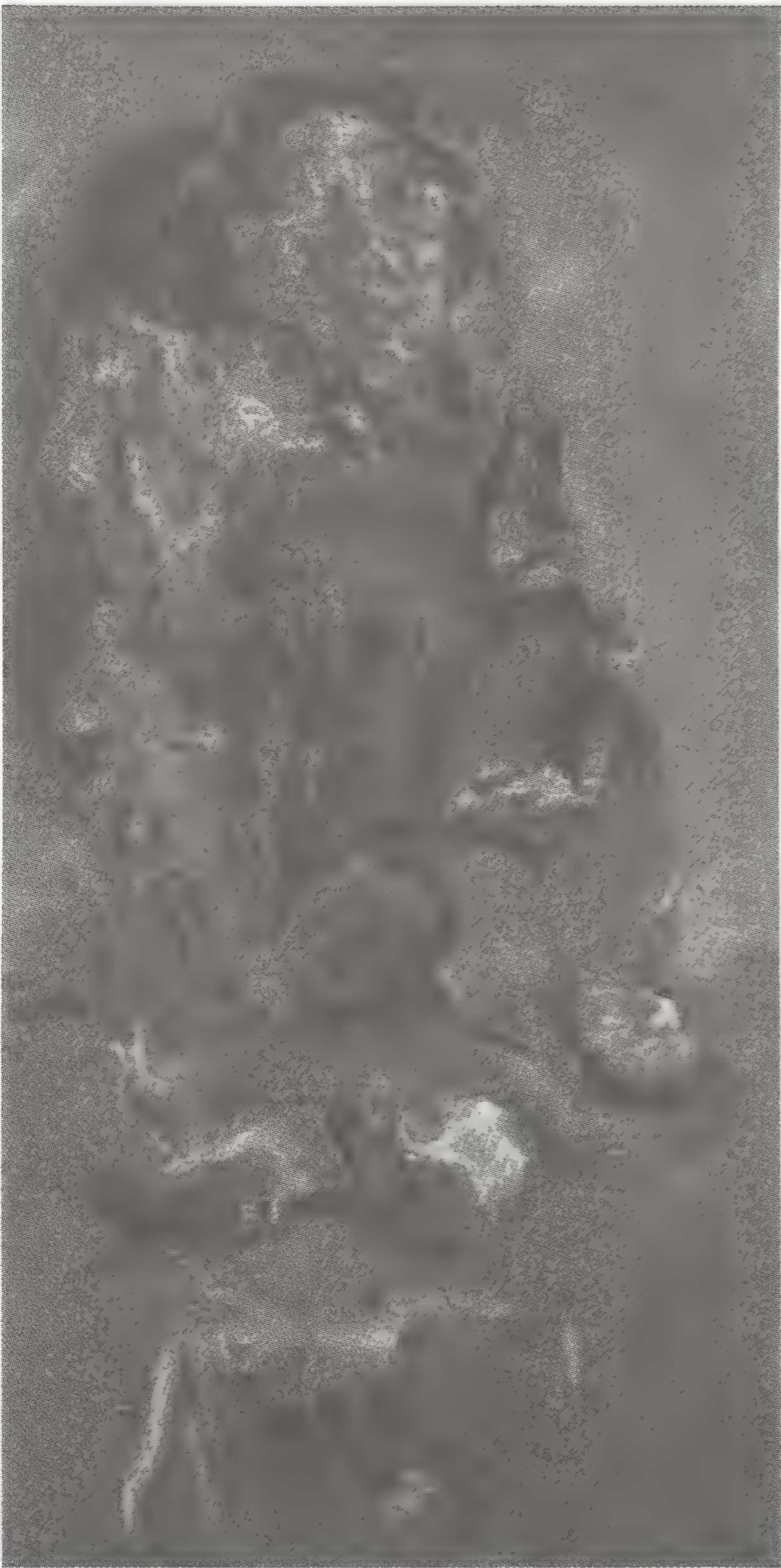
ماريونيت - زيتية

الاشكال التقليدية ، وكان مطلعا على أعمال الفنانين الالمان ، والفرنسيين ، واحده مونييه [ الذي رسم اللوحات العديدة لأنواع من الأزهار التي تنمو فوق المياه ، واستفاد من ذلك في الوصول الى لوحة ملونة، تنعكس عليها الانوار والظلال ويتداخلان بجمالية خاصة .

وكان [ مروان ] من الفنانين الذين يربطون بين فنهم وحياتهم برباط محكم ، واتجه الى التعبيرية باضافة شخصية هي نتيجة المعاناة التي يعيشها

التي تتميز بخصوصية ، وذلك تحت تأثير عدد من الفنانين العالميين ، الذين جددوا في أساليبهم ، والذين كانوا يتمتعون بشخصيات خاصة ، فقد كان مغرما بالفنان [ موديليانى ] واستعاد بأسلوبه الخاص في اطالة الرقبة ، والجسم الانساني لخدمة التعبير عن موضوعات خاصة ، وأحب الفنان [ إيفون شيللي ] ، وكان [ شيلي ] من الفنانين الذين اعتمدوا على الجسم الانساني ، للتعبير عن موضوعاتهم ، وبصياغة متحررة جدا ، وتحوير هذا الجسد بشكل يخالف





فتاة مهالة - زيتية

أن يدرك خصوصية العلاقات التشكيلية فيها، والموروثة من الخط العربي والعمارة ، وخصوصا حركة الخطوط الانسيابية ، وهذه لا تجدها في الفن الأوروبي ، وقد تحدث كثير من النقاد عن وجودها في لوحاتي [ .

وفي نفس الوقت الذي كان يبحث في التراث، كان يراقب ، ويتعلم من الاتجاهات الفنية الغربية، ويتعرف على الفن الألماني ، ويحاول أن يقدم لنا سلسلة من

الفنان ، ونتيجة لما يختزنه من عالم داخلي غني بالصور ، والذكريات التي تتدفق على القماش مباشرة، والتي يحملها معه ، والتي تمثل أحداث طفولته ومراهقته ، وما يحمله من [ تراث تشكيلي ] ، وما استودعه في داخله من تراث بلاده ، التي نراها عبر الوجوه ، وتضاريس الطبيعة ، وهكذا تنتفي فكرة رسم الواقع ومحاكاته كما هو ، بل يصبح الفن هو رسم الواقع لا كما نراه ، بل كما نفعل به ، ونتأثر ، أو تقديم الموقف الانساني ، ومعالجة المشكلات من خلال هذا التفاعل مع الموضوع ، والتداخل معه في وحدة لا انفصام لها .

وفي العام [ ١٩٥٦ ] نال [ مروان قصاب باشي ] الجائزة الاولى على تمثاله [ الجوع ] ، الذي كان يتصف بصفات جعلته من أهم التماثيل التي نحتت في هذه المرحلة ، إن التحويرات التي أجراها على الشكل الانساني للتعبير عن الجوع جعلته يقترب من التعبيرية وكذلك من المدرسة الانطباعية التي ربطت النحت يعبر على الفكرة عن طريق العلاقات بين المساحات ، والفراغات. ضمن النحت ويذكرنا برودان ، وهكذا ابتعد عن النحت التقليدي وأعطى الجديد ، الذي لم يكن يوافق النحت المعاصر في تلك المرحلة .

### مروان في ألمانيا

في العام [ ١٩٥٦ ] سافر ( مروان ) الى [ ألمانيا ] ، وأقام في مدينة [ برلين ] ، وبدأ بالدراسة في كلية الفنون الجميلة في [ برلين الغربية ] ، ونجح في امتحان القبول ، الذي كان صعبا ، ولا يقبل الا من كان فعلا موهوبا ، وكان عليه أن يضاعف الجهود كي يقدم نفسه ، ويأخذ من الالمان ما يريد الاستفادة منه ، وكان يعمل في أحد المصانع ويتابع الرسم في الليل ، ويتحدث عن هذه المرحلة قائلا :

— | لقد كانت نقطة التحول الهامة في حياتي ، إذ انتقلت من الرؤية البصرية الخارجية ، الى الرؤية الداخلية ، وأصبحت انطلق من [ داخلي ] ، من حيني للوطن ، من تراثي [ .

— | استيقظ التراث العربي في أعماقي كرد فعل طبيعي ، نتيجة شعوري بالخوف ، ولكن الشيء الهام هو أن يعتمد الفنان على تراث قومي موجود أو على شكل ثقافي يحمله الفنان معه ، وذلك لأن التراث موجود فينا بشكل عفوي [ .

وفي هذه المقابلة يقول مروان :

— | هناك العلاقة الحميمة بين الخط في لوحاتي ، وبين الخط العربي ، وتظهر هذه السمات بشكل طبيعي ، واي متبع للعلاقات التشكيلية ، يستطيع





دقه - زيتي

أول معرض أقامه في [ برلين ] عام [ ١٩٦٧ ] ، تضمن [ ١٣ ] لوحة مختلفة ، كلها من الأحجام الكبيرة بحدود [ ١٩٠ x ١٣٠ ] سنتمرا ، ويلح على التقاط الحركة فيها ، وبالشكل المسرحي لهذه الحركة ، وقد نرى فيها الإضافات التي تركزت على شيء يخرج من الفم ، أو يد تدخل في عين الشخص ، أو غيرها من الحركات التي تعكس وجود معاناة ، وتلخيص للأشكال بحركة الخط ، وتحوير مع بعض التشويه للأشخاص لكن هذا التشويه لا يصل إلى حد البشاعة ، أو التشويه المبالغ فيه ، الذي يقطع الصلة بين اللوحة والمتلقي ، ولم يصل إلى مرحلة تدمير الشكل كليا ، نتيجة لحبه للإنسان ، وفهمه لطبيعة هذا الإنسان ، وإبقائه على بعض

اللوحات التي تصور أشخاصا كاملين ، ويقدم علاقة إنسان مع آخر ، أو مع امرأة ، أو حركة خارجية يقدمها الإنسان ، وفي الحقيقة يقدم دراسة للعلاقات الإنسانية ، وحوارات الناس مع بعضهم ، ومن خلال دراسة اللوحات يلاحظ ، وجود علاقة بين ما يرسمه من الذاكرة ، وما يضيفه إلى الأشخاص من الإضافات ، وبحيث لا يوجد رسم بدون إضافة من نوع ما ، وهذه الإضافة هي التي جعلت لوحاته تملك رؤية حلمية ، ورؤية واقعية في آن واحد .

ونلاحظ بأنه رسم أشخاصه على خلفية بلون واحد ، واعتمد على الخط المحدد للأشكال المرسومة ، ويأتي اللون في المرتبة الثانية من الأهمية ، ونلاحظ بأن





دھبہ - زیتون



دھبہ - زیتون





دعوه - زنجية

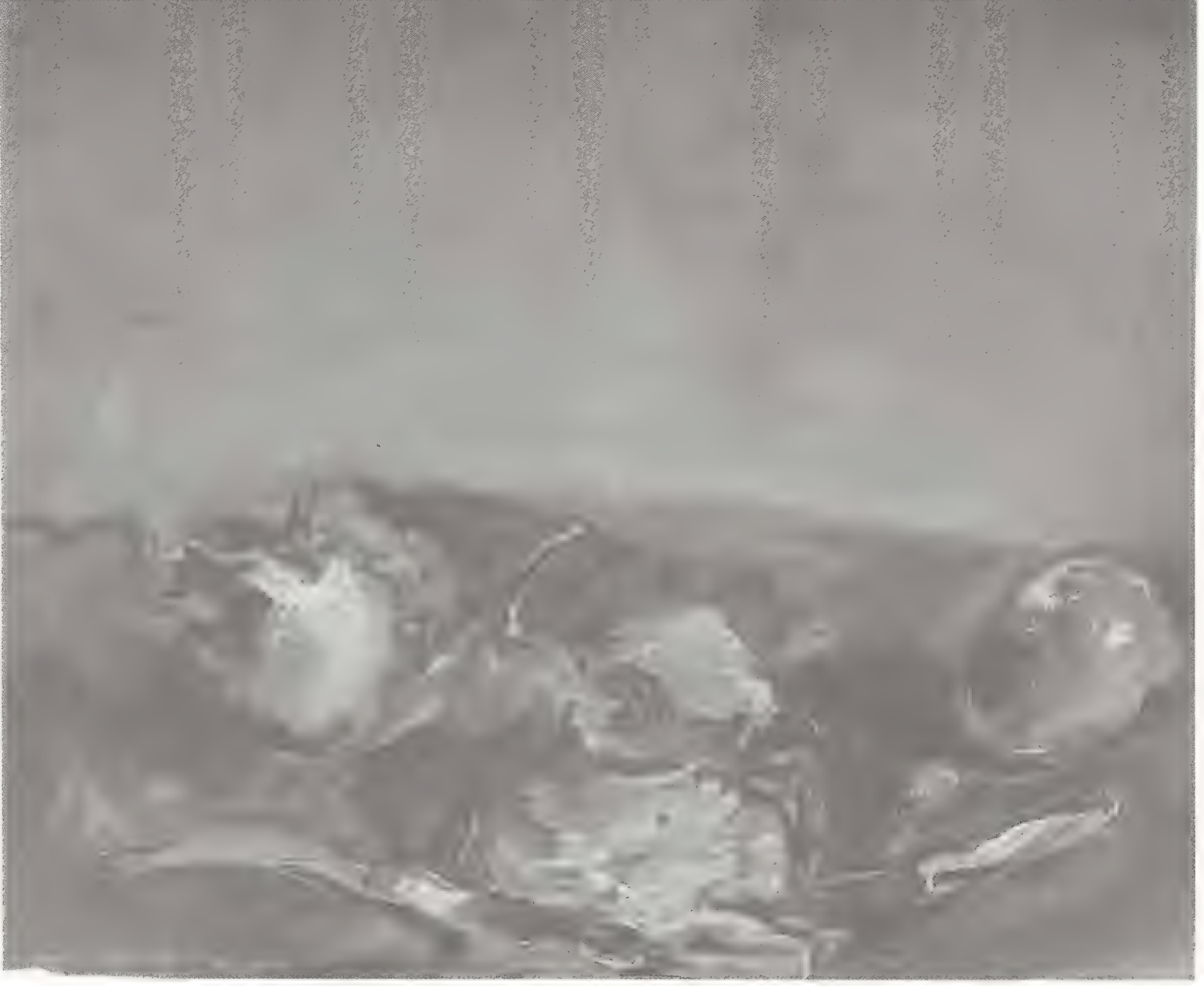
الداخلي للانسان حين تخلق عن رسم الأشخاص الكاملين ليقدم الوجوه ، وهنا يلاحظ بأن ( مروان ) بدأ يقدم الحالات النفسية المتنوعة بدل الاهتمام بالحركة المسرحية الخارجية ، وكأنه يسلط الضوء على الوجه ، ويقرب منه كما تفعل آلة التصوير السينمائي ، التي تأخذ مقطعاً معيناً ، ثم تبديل وضعها لتأخذ وضعاً جديداً ، وتأخذ الوجه على شكل وجهي ، أو جانبي يساري ، ويميني ، تأخذه من أعلى بمنظور خاص ، أو من أسفل ، أو تختار مقطعاً هاماً ، من الوجه مع الخلفية وهكذا .

المفاهيم الانطباعية التي تحول الاشكال الى مساحات ضوئية ضمن اللوحة ، وتنظم علاقاتها بشكل عفوي ، وملون .

### مرحلة الوجوه

وفي عام ( ١٩٧٠ ) انتقل الى مرحلة رسم الوجوه ، واستمرت هذه المرحلة حتى عام [ ١٩٧٨ ] ، وامتد سبعة سنوات وهو يرسم هذه الوجوه ، وفي هذه الوجوه نرى القيم الفنية والتعبيرية والنفسية ، وقد تجسدت في هذه اللوحات المضامين الانسانية ، فالوجه يتكرر في حالات متنوعة ، فكانه أصبح أكثر اقتراباً من العالم



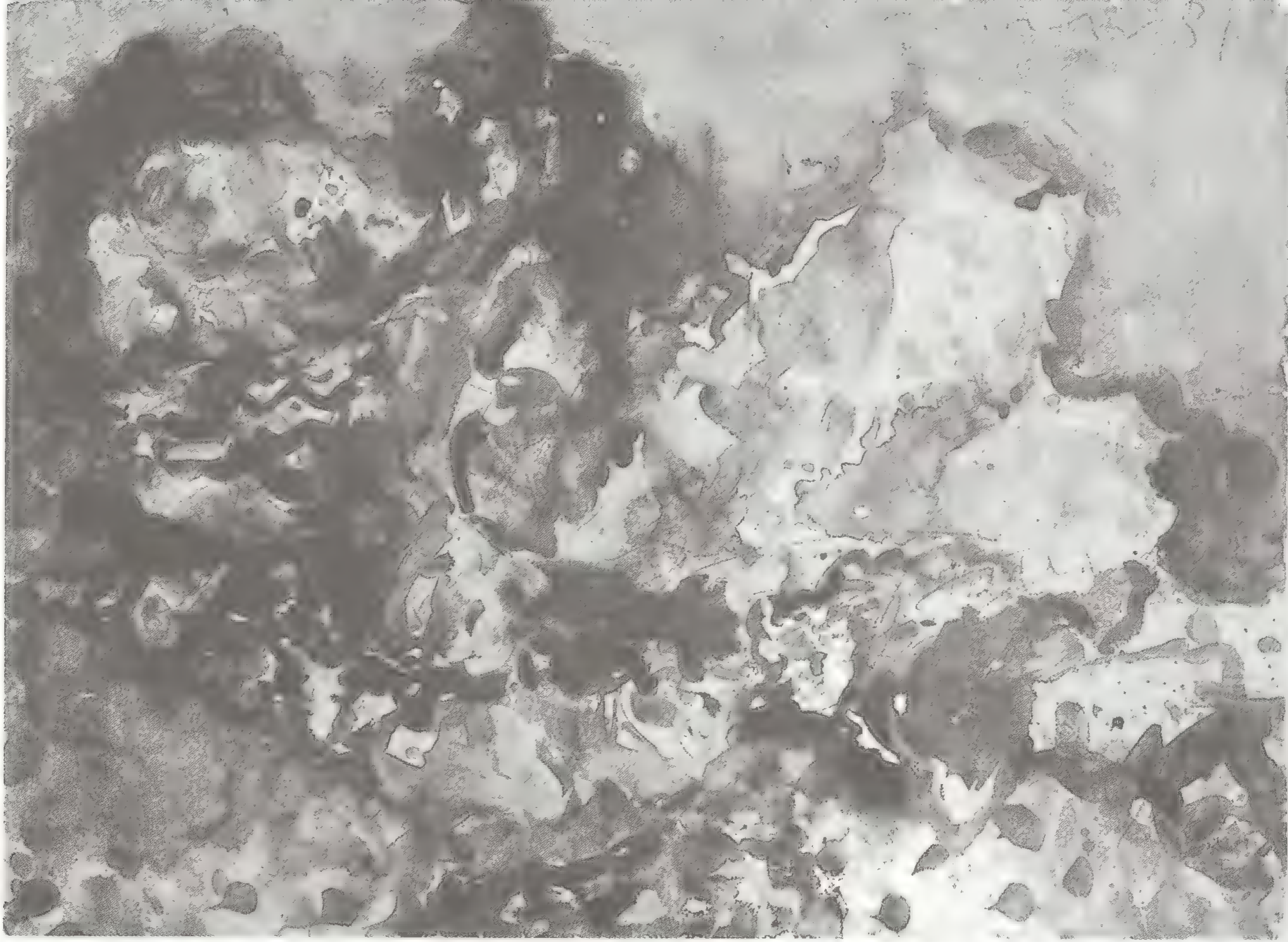


طبيعة ميامي

ونتساءل : لماذا هذا التكرار ، وما هي المبررات التي دفعته الى ذلك ؟  
إن عملية التكرار تستهدف سبر اغوار النفس البشرية ، في كل حالة من الحالات ، وفي كل مرة تتبدل النفس ، وتتبدل الملامح الخارجية حسب هذه التبدلات ، وحين يرسم الفنان نفسه ، يكون قادرا على سبر اغوارها ، وربط التبدلات الظاهرية على الوجه بالتبدلات الداخلية ، وتكشف التبدلات العميقة التي تطرأ على الشكل ، من تحويل ، وعلى اللون من تغييرات ، وعلينا ان نوضح ان لوحات الوجوه التي رسمها [ مروان ] ، بدأت تتجه نحو طريقة في التعبير تتمتع بخصوصية .

أولا : إن الشكل لم يعد يتقرر بالخط كما هي الحال في المرحلة الأولى ، بل أصبح الخط يتحرك بعفوية ، وينتج عن مجموعات ضربات فرشاة غير محددة ، بل تعطي الانطباع والذي يجعل الشكل الانساني قلعا ، واللون ينضاف بعفوية ، ويقدم الحالة الإنسانية ، وهكذا قد تبرز بعض عناصر الوجه ، أو تغيب حسب الحالة النفسية التي يعيشها الفنان .  
ثانيا : اخذ الشكل الانساني ( الوجه ) ، شكل [ الأرض ] وتضاريسها، وهنا يتداخل مع التضاريس، والتواءات ، والجبال ، وما فيها من معالم ، ورغم الشكل التعبيري الظاهر في سبر اغوار النفس ، والعالم ، وتقديم الحالة الدرامية التي تكشف عن





زهرة مائية

رابعا : إن رسم لوحة واحدة ، بهذه الضخامة ، قد يستغرق أكثر من عام كامل ، وهي لهذا ليست وليدة نزوة عابرة ، بل محاولة لتكثيف حالة من الحالات التي تملك خصوصية ، حالة وجدانية لها جانبها الانساني العميق ، ولهذا نرى حالة انسانية كاملة ، قد تجمع الفرح والحزن ، وقد يرتبط بالمرحلة التي ترسم بها ، لكنها تعمل الوضع الذي يعيشه ، وما نراه في التفاصيل ، يضعنا أمام الوضع القائم الذي يمتزج فيه أكثر من جانب ، وهكذا نرى الانسان وهو وضع المتبدل نتيجة لأنه يتلقى الأشياء المخزنة ، وكما يتلقى الأشياء المفرحة ، وليس للانسان هنا حالة واحدة يكتسبها ، ويظل عليها ، بل يعيش الحالات المختلفة ، ويعيشها ويقدمها .

[ وحدة ] الايسان واغترابه ، وهكذا قدم العلاقة الحميمة التي تربطه بارضه ، واندماجه الصوفي معها ، والتي عبرت عن الحنين الى الوطن ، والتعلق به ، وربط الجانب الذاتي والمأساة الفردية ، بالمشكلة العامة وما يحمله من ذكريات على حالة عميقة بطبيعة بلاده .  
ثالثا : إن ضخامة اللوحات التي رسمها ، في هذه المرحلة ، والتي تصل احيانا الى [ ٢٦٠ x ١٦٠ ] أو [ ٢٦٠ x ١٩٥ ] ، وهذه الوجوه الضخمة في حجمها ، والتي يراها المشاهد ، ويحس بأنها تستغرقه كلها ، حين يقف أمامها ، وتسمح بتقديم التفاصيل التي تملك الأشكال الطبيعية ، والأرض بكل وضوح ، وتسمح له بأن يعطي ما يريد من تفاصيل .





طبيعة صامتة

سادسا : لقد اكتسب [ مروان ] ، من خلال هذه المعالجة شيئا هاما ، وهو أن على الفنان أن يكون مصورا زيتيا ، وعليه أن يدرك أهمية المادة التي يستخدمها ، ويعالجها كما يجب أن تعالج ، وكذلك الألوان المائية التي تتمتع بخصائص مستقلة ، والحفر على المعدن ، وحين نقارن بين لوحاته الزيتية التي تملك العجينة الدسمة ، التي تدل على خبرة عالية ، تتصل بكبار المصورين ، ويعطي الألوان المائية بفراغات الضوء ، وكذلك في لوحات الحفر ، وحين نقارن الموضوع الواحد المنفذ بمختلف المواد ، نجد اختلافات تقتضيها طبيعة المادة ، وقد اكتسب خبرات واسعة متعددة في جميع

خامسا : تتبدل اللوحة عند [ مروان ] أثناء العمل كثيرا ، فهو يبدل ثم يحذف ، ثم يعالجها من جديد ، حتى يرضى عنها ، وهكذا لا نرى الصورة المسبقة موجودة قبل الرسم ، وهكذا يقدم اللوحة ، وقد تبدلت في كل لحظة أثناء الرسم ، وحتى يصل الى النهاية ، والتي قد لا تكون متوقعة ، وهكذا يقدم لنا حالة انسانية كاملة ، وليس ترجمة أدبية مسبقة لحالة وحيدة الجانب ، بل حالة تختلط فيها الأمور ، وما اكتسبه من الماضي والماضي البعيد مع ما يريد تقديمه الآن ، ومع الحالة الوجدانية الذاتية ، والارتباط بالواقع ، والحياة اليومية .



المواد ، و اضاف الى خبراته النفسية والفنية  
والانسانية خبرات جديدة .

### مرحلة الطبيعة الصامتة

في العام [ ١٩٧٨ ] ابتعد مروان عن رسم وجهه ،  
نحو موضوعات أخرى مثل الطبيعة الصامتة ،  
والماريونيت [ لعبة تستخدم من أجل مسرح العرائس ] ،  
وغيرها من الموضوعات ، وقد بدأ يجرب تطبيق  
ما توصل اليه من معالجة ، على موضوعات كثيرة  
خارجية بالنسبة له ، وهنا اتجه اتجاها جديدا يمكننا  
أن نشرحه وفق ما يلي :

أولا : بعد سبع سنوات من الرسم لوجهه ، كان  
لابد له من أن يتجه الى الموضوعات الأخرى الخارجية ،  
يحاول أن يعطيها بعدها الانساني ، لا مظهرها الخارجي  
ويستعين بخبراته المكتسبة في تقديم لوحاته .

ثانيا : لقد اكتشف في ( الماريونيت ) ، شيئا  
جديدا خاصا ، ورأى في هذه اللعبة ، ما يساعده على  
التعبير ويقدم الجوانب الذاتية من خلال هذا الشكل  
الذي يتمتع بفرابة ، ولقد رسم اللعبة العديد من  
المرات في عدة اوضاع ، وبالألوان الزيتية ، والمائية ،  
والحفر ، وكانت هذه وسيلة من اظهار قدرته على  
معالجة اي موضوع ، واعطائه المعاني الانسانية والفنية ،  
واظهار قدرته على أن يقول ما قاله عبر وجهه ، ومن  
خلال المواضيع الأخرى ، وهكذا مرحلة البحث عن  
القيم التصويرية من خلال هذه اللعبة ، ومدى بالعناصر  
الكثيرة المضافة التي تعكس حالته ، وتوحده معها ،  
ولهذا أصبحت اللوحة قادرة على نقل ما يريد ، وفي  
كل لحظة تتبدل الألوان مع تبدل الحالة الموضوعية  
فيها ، والتي تقدم حالة يعيشها هو ، ووجد لها في  
هذا الشكل ما يساعده على أن يقول ، وهكذا دخل  
مرحلة تجريبية ، يختبر فيها قدرته على المعالجة عبر  
شيء جديد ، وعلينا أن نوضح أن [ مروان ] دوما يفكر  
ويبحث ، ويكتشف ، ويتقدم في كشوفاته على نفسه ،  
ويفاجئنا بالشيء الجديد ، لونا ومعالجة للموضوعات  
مهما كانت .

ثالثا : لقد استخدم اللعبة ، عبر معالجات عديدة ،  
تارة نراها واضحة المعالم ، وتارة تغيب ضمن مساحة  
اللوحة ، وتحول الى لون ، ولكننا لو تعمنا في تفاصيل  
الألوان نجدها تتحرك حركة لامتناهية . وذلك نتيجة  
لقدرة ( مروان ) على علاقة لونية دسمة . تحسنا  
بالحالة التي تعيشها ، أو يعيشها هو ، وقد تحولت  
الألوان الى شيء معبر عن الأفكار ، ويصل الى  
الخصوصية عن هذه الطريقة ، التي تذكرنا بكبار  
المصورين .

رابعا : ويتوصل من خلال الطبيعة الصامتة الى

نفس المفاهيم ، ومن المعروف أن الطبيعة الصامتة هي  
أكثر الأشياء بعدا عن المواضيع المباشرة ، ذلك لأن  
الفواكه هي التي استخدمها [ سيزان ] كموضوع  
حيادي ، يكتسب أهمية من معالجته ، وهكذا توصل  
الى أقصى التجديد حين رسم الطبيعة الصامتة ،  
واكسبها المعاني التي يريد ، اللونية والانسانية ، ومن  
ثم بدأت اللوحة تعود الى القيم التصويرية الأساسية ،  
التجريد الذي أصبح ملونا معبرا عن حالة وجدانية عن  
طريق تحويل الحالة الانسانية الى علاقة شكلية  
ولونية .

### عودة الى الوجوه

ويعود [ مروان ] الى الوجوه يرسمها ، وذلك منذ  
عام [ ١٩٩٠ ] ، ويقدم الشكل الأكثر بساطة ، وتأثيرا  
فهو يبدل الألوان لتصبح أكثر تناعما وانسجاما مع  
بعضها في كل لوحة ، وتتحول الأفكار والمشاعر الى  
الحركة العميقة للون ، ومع سيطرة للألوان البنية  
بعيدا عن الألوان الحارة ، التي استخدمها في مرحلة  
( الماريونيت ) ، أو الطبيعة الصامتة ، ويتحرك اللون  
حركة خاصة تبعده عن اعطاء أية دلالة مباشرة ، وهكذا  
تصبح القيم التجريدية هي التي تسيطر ، وهكذا يبحث  
عن القيم التصويرية ، ولا يفكر الا في البحث كيف  
يتحول الوجه الى علاقات مجردة شكلية ، ويختلف كل  
وجه عن الآخر ، تحت تأثير الحالة التي يرسم مروان  
بها ، تارة نرى الملمس الناعم المنسجم نتيجة لعلاقات  
البنى مع الأصفر الذي يلون السطح بضربات ، أو  
توشیحات وتشف عن لون آخر ، وتختلف المعالجة  
ليعطي المادة المرسوم المختلفة ، وقد يتدخل الأزرق في  
الخلفية ، أو داخل الوجه ، أو نرى الأوكر يتداخل  
مع البنفسجي ، والأصفر ليعطي حالة جديدة ، وقد  
يدخل الأحمر مع الأصفر ، والبنفسجي ، وهكذا  
يتحول الى حركة ألوان الوجه ، وتفاعلها مع الخلفية ،  
وما يعطي هذا للمشاهد من تأثيرات .

إن [ مروان ] يعيش حالة جديدة من ( الانفعالات )  
التي تتحول الى علاقات لونية ، ويقدم الوجه المجرد  
الذي لم يبق منه إلا القليل ، والذي تغيب أمام طفيان  
للانفعال وتتلور اللوحة من خلال هذا البحث  
التشكيلي ، الذي عودنا [ مروان ] عليه في كل مرة ،  
ويتخذ علاقة جديدة من . . . . .  
محاو لا أن يبدل الشروط اللونية ، وذلك كي يترجم  
أحاسيسه ، وانفعالاته بلغة التصوير المجردة ، ومع  
إضافة شيء خاص به ، إنه حركة اللون الإنسيابية ،  
والتي تتحرك على مساحة اللوحة ، والتي نرى فيها  
معالم الطبيعة التي تتحول في الخلفية ، والتي تتداخل  
مع الوجه الذي نراه ، إنها الرؤية التي تربط المنظر





طبيعة صامتة

اللون التي تعني أن [ مروان ] كان دوماً يعود إلى الأصول التشكيلية ، باحثاً ، ومجرباً لتخليص لوحته من كل العناصر الدخيلة على الفن ، واضعاً لنفسه ترجمة خاصة لما يريد قوله ، وكيف يقوله ، في كل مرحلة من المراحل التي مر بها ، حتى بلغ في لوحاته الأخيرة الشكل الذي يصل إلى العلاقات التصويرية ، بكل دسامتها ، وكل قناعاتها على التعبير ، مفضلاً ، أن يكون فنه حديثاً ومجرداً ، وفيه الجانب الإنساني الشخصي ، ويحمل التراث والمقولات التي تتدفق من خلال الألوان وأشكال التعبير الفني ، وهكذا حقق المعادلة الصعبة بخصوصية لا تجارى .

بالتجريد والوجه ، ويمكن أن تتجلى هذه الرؤية المزدوجة ، إذا نظرنا من زاوية مختلفة عن الرؤية التقليدية ، ولنحس بأن الطبيعة موجودة .

ويبقى التساؤل عن أعمال [ مروان ] وعن صلاتها بالتعبيرية، أو غيرها من المدارس الفنية إن من الواضح أنها شديدة الصلة بها ، تترجم حالات يعيشها أو عاشها في الماضي ، ولكنها تخلصت من كل آثار [الأدب] الذي أولع التعبيريون به ، واتجهت إلى البحث عن وسرعة تعبير خاصة فنية ، ولا نرى الفكرة إلا وقد تحولت إلى لون وعلاقة واللوان، وأشكاله ، وصياغات



# الحركة الفنية في لبنان

و [ حبيب سرور ( ١٨٦٠ - ١٩٣٨ ) ] و [ خليل الصليبي ( ١٨٧٠ - ١٩٢٨ ) ] .

ولقد تتلمذ على سرور كل من [ مصطفى فروخ ( ١٩٠٢ - ١٩٥٧ ) ] و [ صليب الدويهي ( ١٩١٢ - ١٩٩٤ ) ] . كما تتلمذ على خليل الصليبي كل من [ عمر الأنسي ( ١٩٠١ - ١٩٦٩ ) ] و [ قيصر الجميل ( ١٨٩٨ - ١٩٥٨ ) ] .

ان ( داوود القرم ) و ( حبيب سرور ) درسا في روما النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، غير المتأثرة بما كان يحدث في الغرب الأوروبي من تطورات فنية ، حيث كانت الانطباعية قد ثبتت نفسها ، وفتحت المجال واسعا أمام تطورات أكثر جذرية .

لقد بقيا ضمن الاسلوب [ الأكاديمي التقليدي ] المحافظ والمتصق بالواقع الخارجي للأشياء وغير المهتم بالقماشة اللونية ، وباللمسة التعبيرية التأويلية التفقيسية على هذا الواقع .

مع ( خليل الصليبي ) تتغير اللهجة ، فقد اتجه صوب الغرب الأوروبي وتنقل دارسا ومقيما ، في ( ادنبرغ ) و ( لندن ) و ( نيويورك ) و ( باريس ) .

فلقد تشبّع بالجوانب الليبرالية الانكلوسكوني المتوافق مع مزاجه هو الرومانسي المتمرد والقوي الشعور بذاتية الفردية الشخصية . به تبدأ ولادة النظرة الحديثة الى الفن والفنان عندما . كان الفنان آنذاك ، في نظر الناس كما في نظر نفسه ، صاحب مهنة او مهارة يدوية ينتظر الزبائن في مشغله ليأتوا ويوصوه

## حليم جرداق

ان نظرة تأملية في ما يتضمنه المتحف الوطني في بيروت من نحت ونقوش وآنية وتمائيل ونواويس وحلي وفسيفساء وتلاوين حائطية ، منذ ما قيل التاريخ وعبر تعدد الأدوار والحقب والمراحل ، تظهر بجلاء الطاقة المميزة بهذا الشعب على الابداع والخلق والابتكار ، كما في الآن نفسه ، الانفتاح على فنون الشعوب الحضارية الاخرى والتفاعل معها وتمثل ما هو جميل وقيم فيها .

هذه الذاتية المبدعة المنفتحة والمتفاعلة ، هي الدافع والمحرك وراء الحركة الفنية التشكيلية المعاصرة والحديثة في لبنان .

انها ذاتية خلاقة منفتحة ومتعددة الامكانيات واللطائف ، تمتاز بالتنوع في الموضوعات والاساليب ، وبحس رفيف سليم لاشراقه الالوان ونقاها الاضواء ، وبالتماسك والتناغم والتوازن بين المادة التشكيلية ، وملكة التصور ، بين صرامة الهندسة وطراوة الحس الشعري ، مثلما بين الخطوط العريضة الكبيرة للتأليف والمطولات الدقيقة الصغيرة .

ان الحلقة المباشرة المنظورة التي تدرج منها الحركة الفنية التشكيلية المعاصرة والحديثة في لبنان تتمثل بالثلاثي [ داوود القرم ( ١٩٣٠ - ١٩٥٢ ) ]









عمرانسي - لبنان

على لوحات . او انه في افضل الاحوال كان ينتقي موضوعات يعرف انها مرغوبة من الذوق العام المؤلف . وكانت موضوعاته في معظمها دينية من جهة ، او لأشخاص السلطة والوجاهة ولديوتهم من جهة ثانية .

جاء ( خليل الصليبي ) نفماً جديداً وشعلة تنوقد بالرغبات الطازجة ، يختار موضوعاته مما يروق له ويطبي اندفاعه الرومنسي وشهوته الى اللون الحي البهي ، صار الفن عنده ممارسة للحرية والاستقلال الشخصي الذاتي واختياراً لنوعية وجود وحياة . ويتمثل جديد الصليبي في ان الالوان عنده صارت غاية في ذاتها ينتقي لها الموضوعات التي تلائمها وتبرز

غناها . لقد حول المرأة ، والمنظر الطبيعي والوجه الى حقائق لونية جمالية تشكيلية . كان تأثيره كبيراً على الحركة الفنية عنانا وذلك عن طريق تلميذه الكبيرين عمر الأنسي وقبصر الجميل الذين ورثا عنه هذه اللونية الشعرية الرومانسية ، وقد تتلمذ عليهما الكثيرون من الفنانين اللبنانيين البارزين على الساحة الفنية اليوم ، وخصوصاً الجميل الكونه أصبح استاذ الرسم في الاكاديمية اللبنانية للفنون الجميلة سنة ١٩٤٤ . . وهناك فنان من الرعيل الثاني هو صليبا الدويهي يشكل ظاهرة تلفت الانتباه بين فناني جيله . فهو الفنان الذي ظل شاباً يمتلك الحيوية على التجدد في فنه . وكما كان ملوناً ممتازاً واصلاً في نتاجه





شادي بيهبي - لبنان

الفني السابق ، ويصل الى لغة الاشكال اللونية مجردة في ذاتها ، ان وجوده في نيويورك جعله يتجه الى اعتماد المسطحات اللونية التجريدية المتجانسة والمتداخلة والمتراكبة احيانا ويوزعها في تأليف تشكّل في حد ذاتها موضوعات العمل الفني عنده .

في النصف الاول من هذا القرن ، وفي فترة الرعيل الثاني من الفنانين ، اي ( فروخ ) و ( الدويهي ) و ( الأنسي ) و ( الجميل ) لم يكن هناك حركة فنية تشكيلية جماعية ناشطة . كانت المعارض نادرة

( الانطباعي ) السابق ، فهو كذلك في انتاجه التجريدي اللاموضوعي ، وبالأخص في الفترة الانتقالية التي سبقت مرحلة ( الحد الأدنى من الايجاز والتقليل ) Minimalism والهارد لاين Hard Line وفي الفترة التي كان لا يزال فيها اللون لطائف وتدرجات ، والواقع آثار ، واليد المدوّنة الحساسة لمسة وحركة وحرارة .

استطاع [ الدويهي ] ان يتفكّك من الصبغة المحلية التي كانت لموضوعاته قبلاً ، ومن مفهومه



## مسيرة مرور - لبنان

ومتباعدة في الزمن ، ولم يكن هناك جمعية أو نقابة للفنانين ، ولا صالات للعرض وكذلك لا جمهور فني يهتم باقتناء الاعمال الفنية .

في سنة [ ١٩٤٤ ] أنشأ ( الكسي بطرس ) في الاكاديمية اللبنانية للفنون الجميلة التي كان قد أسسها سنة ( ١٩٣٨ ) قسماً للرسم والنحت ، فكان هذا العمل باعثاً على تنشيط الحركة الفنية التشكيلية .

وابتداءً من أوائل الخمسينات ، راحت هذه الاكاديمية تعطي ثمارها ، عندما بدأ في الظهور على المسرح الفني التشكيلي ، فنانون شيان كانوا قد درسوا في الاكاديمية المذكورة ، والبعض في محترفات

خاصة ، وتابعوا تحصيلهم في باريس وغيرها من العواصم الفنية ، ثم بدؤوا يعودون الى ( لبنان ) ليقوموا بحركة فنية راحت تتقوى وتزدهر سنة بعد سنة .

هؤلاء الفنانون راحوا يظهرون على المسرح الفني في معارض افرادية وجماعية كمعرض الربيع الذي كانت تنظمه وزارة التربية والفنون الجميلة ومعرض الخريف في متحف سرسق ، منذ أواسط الخمسينات حتى بداية الاحداث سنة ١٩٧٥ . ولقد ساهم الاهتمام الرسمي بالحركة التشكيلية اللبنانية في الفترة السابقة على اندلاع الحرب في لبنان ، ولا سيما عبر نشاط مصلحة الشؤون الثقافية والفنون الجميلة ، بتوفير مناخ مؤات لانعاش التشكيل





صليبا الدويحي - لبنان

الفن والادب التي جاءت في الوقت المناسب لتلبي حاجات الحركة الفنية وترفع من شأنها ، كما ظهرت غاليري وان One وغاليري كونتاك Contact اللتين كان لهما مستوى عالمي راق وانفتاحاً على زملائنا الفنانين العرب الآخرين في كل اقطارهم ، وكذلك غاليري سانتردار Centre d'art التي جلبت الى ( بيروت ) كبار الفنانين الاوروبيين العالميين الى جانب الفنانين اللبنانيين ، وكذلك غاليري دامو Damo التي كان لاصحابها الجراة بافتتاحها في حومة الاحداث ، وشكلت المتنفس الفني الهام الوحيد في تلك الفترة العصيبة ، هذه النشاطات جعلت من ( بيروت ) حاضرة فنية رائدة في عالمنا العربي .

**لقد اثبت الفنانون اللبنانيون انهم اصحاب مواهب**

اللبناني ، وهذه الفترة من الزمن هي في تقديري سنوات الاندفاع الفني القوي الاصيل الذي ارسى دعامة الحركة الفنية التشكيلية الحديثة في لبنان واعطاها ملامحها الأبرز .

والجدير ذكره ان معظم هؤلاء الفنانين قد شكل الهيئة التأسيسية والتعليمية لمعهد الفنون الجميلة الذي انشيء في الجامعة اللبنانية سنة ( ١٩٦٥ ) والذي راح بدوره يغذي الحركة الفنية بالامكانيات الشابة الجديدة ، وكذلك كان شأن الدائرة الفنية في الجامعة الاميركية ، والدائرة الفنية في كلية بيروت الجامعية B.U.C. ومع هذا الرفق الفني الاصيل راحت تظهر ( دور الفن ) وصلات العرض ، مثل دار





دارود القمر - لبنان

ويتشاركوا في الاختبار الفني مع اصحاب الوعي الحديث في عالمهم العربي وفي العالم قاطبة ، ويحسون الحداثة ويطلبونها كحاجة فنية روحية ضرورية من حاجاتهم الحياتية الروحية ، ويعبرون من خلال هذه الحداثة ، ومن على مستواها ، عن الجوهر الخلاق فيهم .

الفنانون اللبنانيون قاموا ، في سنوات قليلة نسبياً ، بحركة فنية نشيطة حديثة هي من أهم ما شهدته عالمنا العربي ، وبلدان الشرق الاوسط ، من حركات فنية وهم اليوم يواجهون التحديات ويتغلبون على الحالات الشاذة عن الفن والحقيقة والفكر والذوق والروح ، التي أفرزتها الاحداث ، ويتابعون حركتهم الفنية بقوة وأصالة .

وتنوع ، واهل انفتاح على ما يستجد عالمياً في المجالات الفنية والمساهمة فيها . وقد تمثل ذلك بالاحص في عدد من الفنانين الذين تابعوا تحصيلهم الفني في باريس ، وغيرها من العواصم الفنية ، واقاموا فيها زمناً كافياً للتعمق ، ودخلوا في نشاطاتها الفنية ، وكانت لهم الخلفية النفسية النفسية البشيمة التحدية المتطلبة ، والتكوين الذهني المنفتح والتميز بالاستقلالية في الروح والثقة بالنفس ، والعراقة في التمدن والحضارة ، والوسوع في التطاع يمكنهم من أن يفتحوا بخصوصيتهم ومميزاتهم الحضارية التراثية اللبنانية العربية الشرقية على حركة التطور الفني العالمية ، الإيفعوا وإثمروا هذه الخصوصية التراثية بطريقة متطورة متجددة راقية حديثة ، فيتلاقوا



# الحركة الفنية التشكيلية في فلسطين

عماد عبد الوهاب

واذا كان تاريخ الحركات التشكيلية يبدأ مع المنتج الفني أو اللوحة الحاملة ، المنطلقة من عزله المرسوم الضيق ، الى رحابه الجمهور المتلقي ( المعارض ) ، باعتبار إن أية حركة تشكيلية تكتسب مشروعيتها ليس كأثر فقط إنما كمؤشر أيضا ( العلاقة التبادلية ) ، فان التاريخ الفعلي للحركة التشكيلية الفلسطينية يعود الى مطلع الخمسينات ، حيث أقام الفنان [ اسماعيل شموط ] أول معرض تشكيلي فلسطيني ، في ( غزة ) عام ( ١٩٥٣ ) ، إن أعمال هذا المعرض كانت ولا زالت شاهدة على التراجيديا الفلسطينية ، حيث أتت متماهية مع المجموع في لحظة افتقاده للوطن ، وبحته عن موطئ قدم له في الشتات ، لذلك فان أهمية تلك الاعمال تنبع من رؤية المجموع لذاته فيها .

لذلك فان البداية تميزت بأسلوب [ مباشر ] قادر على النقل الواقعي الدقيق لتفاصيل الحياة اليومية ، في لحظة شقاءها وبؤسها .

من هنا فان [ اسماعيل شموط ] وجد نفسه مدفوعا لانتهاج الواقعية الوصفية التعامل مع منتوجه الفني ، لقد كان قانعا إن المعادل الصوري لهذه

في كل مرة نكتب فيها عن الفن التشكيلي الفلسطيني ، فان قوة خفية تشهدنا الى البدايات ، لعله التلازم بين المأساة ونتاجها الثقافي ، أو ان قلق الطريق ، يفرض علينا ان نخطو من بدايته ، وليس في ذلك ميلا للسرد ، إنما خصوصية املاها واقع [ عصي على التجزئة ] كونه يشكل حركة متصلة من المأساة .

تلك المأساة ( ١٩٤٨ ) التي كانت شاهدة على ذاتها ، عبر رسومات ، شكلت البداية الفعلية للتشكيل الفلسطيني المعاصر ، والتي سبقتها منذ مطلع هذا القرن مميزات ، تمثلت في عدد محدود من الدارسين الفلسطينيين للفنون الزخرفية والخطية والتطبيقية ، إلا ان غياب اللوحة الحاملة وبالتالي غياب الحركة المعرفية على الصعيد الفلسطيني آنذاك ، حصر دور هؤلاء الدارسين في إطار المهددين للحركة التشكيلية الفعلية .

إن ذلك لا ينتقص من قيمة الأعمال الزخرفية والايقونية التي ظهرت في تلك الفترة ، والتي للأسف لم توثق متحفيا أو حتى كصور وربما جرى تناثرها كما هو حال راسمها .





اسماعيل شحوط - فلسطين

المأساة ، لا يجد ضالته إلا في هذا الأسلوب .  
لقد استمرت [ الواقعية الوصفية ] عدة سنوات ،  
قبل أن تغير مسارها ، ذلك إن أدراكا واضحا بدأ  
يحيط بهذه المأساة ، ويحللها ويركز أسبابها وعواملها ،  
وبالتالي بدأ تجاوزاً نسبياً لحالة التوصيف باتجاه  
إعادة بناء الذات الجماعية وإبقائها متصلة بالذاكرة  
الحية النابضة التي تختزن الوطن قبل الشتات .  
في هذا الإطار بدأت تتبلور واقعية رمزية جديدة ،  
أخذت بمحني ترميز العناصر الأساسية المشبعة  
بالتاريخ والتراث والحياة الفلسطينية ، وتحولها  
ذهنياً من أثر ملموس إلى حالة رمزية دلالية ، تبقىها  
حية في الواقع والذاكرة معا .

لقد ترافق هذا التطور ، مع ظهور عدد من الفنانين  
الجدد ، الذين تناولوا الزمن كعنصر مكمل للأرض  
والإنسان ، الزمن في أبعاده الثلاثة ، لعب دوراً من  
حيث دلالاته الرمزية في صياغة اللوحة الفلسطينية ،  
فإذا كان الزمن الآتي قد تجاوز حالة التوصيف ،  
وأوجد رموزه المستمدة من الحالة الفلسطينية ، فإن  
الزمن المستشرق قد أشر إلى امكانية الخروج منها  
والبديل لها ، فيما أبقى الزمن الماضي ذاكرتنا مفتوحة  
على الحلم والتواصل معا .

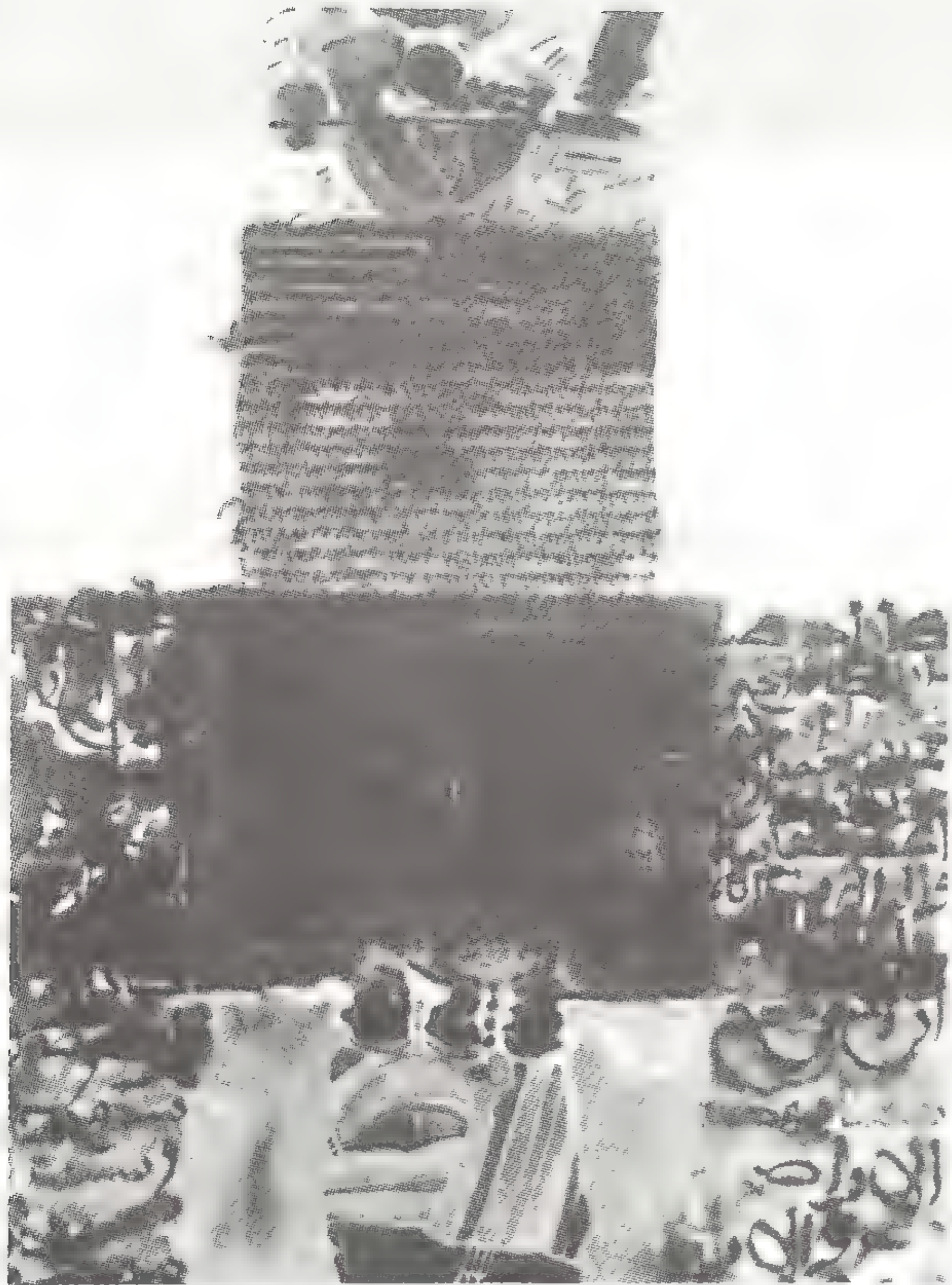
لقد ذهب البعض من رواد الجيل الثاني من الحركة  
التشكيلية الفلسطينية ، إلى التعامل مع الزمن  
الماضي القريب ، الحي والبطازج عبر استدعاءات لزمن





مصطفى الخلاج - فلسطين

سمير سرور - فلسطين



الطفولة المعاشة - [ توفيق عبد العال ] فيما ذهب آخرون إلى الزمن البعيد ، حيث الاسطورة والرموز الكنعانية والشواهد التاريخية [ مصطفى الخلاج ] و [ عبد الرحمن المزين ] . لقد ترافق ظهور الجيل الثاني مع انطلاقة الثورة الفلسطينية المعاصرة فأنيط به دور مهم في استنباط رموزا تشكيلية جديدة تعادل هذا الحدث ، فبدأت تلك الرموز تحتشد في الاعمال الفلسطينية بتوظيفات متنوعة ، تراوح ما بين المباشرة ، التي غلب عليها الطابع الدعاوى والتحريضي ، دافعه الى الخلف بالتكوينات الجمالية والبنائية للعمل الفني ، وبين آخرين لجأوا الى التوظيف غير المباشر لتلك الرموز ، وخلق حالة من التوازن بين متطلبات هذا الجديد وشروط العمل الفني .

بلا شك إن تلك الفترة شهدت انتعاشا للوحة الفلسطينية ، وزخما يوازي هذا الانقلاب التاريخي ، في حياة الشعب الفلسطيني ، وبدأ أن مجال هذه اللوحة على صعيدي الشكل والمضمون مفتوح على أفق واسع ، ومنفتح في ذات الوقت على تجارب جديدة بدأت تتسرب الى نهر حركتنا التشكيلية الناشطة . إن مجرى آخر لهذا النهر ، بدأت مياهه التي لم تتوقف تجري بوتيرة أسرع ، وبدأ أن الاحتلال الصهيوني غير قادر على وقف جريان الحركة التشكيلية الفلسطينية في الداخل المحتل من الوطن .

ان ظروف الاحتلال ، دفعت فناني الداخل الى تناول غير المباشر للموضوعات الوطنية ، مما أضفى تنوعا كبيرا على تلك التجربة ، وربما فاق حجم الاستخدام الرمزي للوحة في الداخل مثيلاتها في الخارج ، وتم توظيف الموتيفات الشعبية والتراثية ، بكثافة واضحة ، وفي اطار من المعالجات التشكيلية المتوازنة على وجه العموم ، ومن هنا بدأ شيوع الزخارف الفلسطينية ، ووحدات التطريز في اللوحة الفلسطينية المعاصرة .

اضافة الى ذلك فقد تميز فناني الداخل بالتعامل الفني مع البيئة الفلسطينية بشكل مباشر ، الامر الذي كان عصيا على فناني الخارج ، حيث تم تناول تلك المواضيع في لحظة ثباتها كصورة علقت في ذهن الفنان منذ زمن الطفولة أو الشباب المبكر ، ذلك ما نلمسه في أعمال [ عبد الحي مسلم ] و [ ابراهيم هزيمة ] و [ ابراهيم غنام ] وآخرون .

#### الواقع الراهن للحركة التشكيلية الفلسطينية

مع بداية السبعينات ، بدأت تتنامى اعداد الفنانين التشكيليين الفلسطينيين ، لتصل الى المئات ، ولتبدأ معها مرحلة جديدة لا تستند الى الكم فقط ، إنما جرى





محمد عجازي - فلسطين

تنوع في المنتج الفني أيضا ، إن دراسة تقريبية لواقع الفنانين الفلسطينيين ، تؤشر الى ان عدد دارسي الفنون الجميلة بفروعها المختلفة يصل الى حوالي ( ٦٠٠ ) خريج ، نالوا تعليمهم في [ ٢٦ ] بلدا عربيا واجنبيا ، وتوزعت دراستهم على ٦٣ اكااديمية ومعهد ومدرسة عليا . ويتوزع هذا العدد من حيث الإقامة على ( ٣٥ ) بلدا على وجه التقريب .

ان تلك الاحصائية التقريبية والتي تعكس حالة الشتات الفلسطيني ، قد تركت تأثيرات متباينة على الحركة التشكيلية الفلسطينية ، لا يمكن رؤية وجهها السلبي فقط ، واغفال بعض الايجابيات التي رافقت هذا التنوع الاكاديمي والجغرافي .

إن طيفا واسعا من التيارات التشكيلية المعاصرة بدأ يلوح في افق الفن الفلسطيني ، حمل في تدرجاته نضوجا على مستوى الوعي الابداعي لدور الفنان الفلسطيني ، والبحث في علائق جديدة بين متطلبات اللوحة كعمل ابداعي يعكس ثقافة لها ديمومتها الحضارية وبين اللحظة السياسية الراهنة .

ذلك البحث الجديد لا يعني تجاوز الواقع ومتطلباته ، ولكن دونما الاتكاء عليه بخمول واكتساب مشروعية العمل الفني من كونه يعبر عن قضية عادلة فقط .

فالقضية العادلة بحاجة الى لوحة تتميز بالابداع والتأثير كي تشكل دافعة حقيقية لهذه القضية على المستوى الثقافي والحضاري .





محمد المرزوقی - فلسطین

عبدالرحمن المرزوقی - فلسطین



جمال أفغانی - فلسطین

عماد عبدالوهاب - فلسطین







فلسطين

ولعلنا نلمس أيضا وفق الاحصائية التقريبية التي  
أشرنا اليها ، مدى التأثيرات المتباينة التي يتلقاها خريجو  
الأكاديميات المختلفة ، وقد يرى البعض في ذلك قدرا  
من التنوع والثراء ، وهذا أمر لا شك فيه ، بينما يرى  
البعض الآخر انه بالقدر الذي تكتسب فيه الحركة  
التشكيلية الفلسطينية تلك السمة الإيجابية ، فان  
سلبية التبعر يمكن أن تحد من الأولى .  
لعل نقطة التوازن بين هذين القطبين تكمن في الانفتاح  
الواسع للتيارات الفنية الحديثة والتي لا تلتقي  
الخصوصية ولكن لا تعمل على عزلها في ذات الوقت ،  
كما ان هناك رابطا وجدانيا حقيقيا ، وذاكرة جماعية  
متصلة تبقى تشد تلك الاعداد الآخذة بالتنامي من  
الفنانين التشكيليين الفلسطينيين في مختلف اماكن  
الشتات .

ان اعادة التقييم تلك ، فتحت الابواب واسعة أمام  
تيارات جديدة في التشكيل الفلسطيني لمعاصر ، ليعيد  
صياغة رموزه التي اكتسبها من موروثه التراثي  
والتشكيلي المتراكم ولكي يتعامل بتقنيات متطورة على  
صعيد العمل الفني وإفساح المجال لإبراز القيم  
الجمالية لهذا العمل .

الا أن تشظي تلك الاعداد من الفنانين الفلسطينيين  
بحكم الواقع الفلسطيني نفسه ، حال دون خلق حالة  
تفاعلية فيما بينها ، فأضحت وكأنها في جزر منفصلة  
عن بعضها ، خفف من قسوة واقعها وجود الاتحاد العام  
للفنانين التشكيليين الفلسطينيين ، الذي لعب دورا  
مهما في لحظة زمنية قصيرة كرابط بين فاعلي ومنتسبي  
هذا الاتحاد .



# كيف نقرأ عملاً فنيًا

غازي الخالدي

على إيصال الفكرة الى المشاهد ، وهل نجح في تحقيق هذه الغاية ؟.

هذا من ناحية الهدف ، أما الوسيلة التي استخدمها الفنان للوصول الى ذلك نناقشها على أساس قيم تقنية : كالاسلوب المتميز للفنان ، أي طابعه الشخصي الذي يحدد هويته بالمقارنة مع تجارب زملائه الفنانين ، ويندرج تحت هذا الاسلوب ، مجموعة مقومات منها مايتعلق باللون ، أو الخط ، أو بالحلول التشكيلية المطروحة ، داخل العمل الفني من احساس بالحجم ، ( بول سيزان ) ، أو الدرجات اللونية ( التونات ) ، ( موراندي ) ، أو علاقة الحجم باللون ، الاحساس بالبعد الهوائي ( بيسارو ) تلمس الفروق بين الخامات ، وموضوع التناظر والتوازن في تكوين اللوحة ، ومدى قدرته على التوفيق بينهما ، الخ ذلك من قيم تشكيلية معروفة .

٣ - المشاهد ، المتلقي ، من هو ، ماهي ثقافته ، ماهي درجة وعيه تجاه الفن ، والتجربة الفنية ، وماهي قدرته الشخصية على الاستيعاب والتذوق ، وهل له مواقف مسبقة تجاه الفن أو تجاه الفنان بالذات ، أو تجاه العمل الفني المطروح أمامه ، عاطفته أين حدودها ، موضوعيته ماهي ابعادها ؟.. الخ . لنبدأ بالعمل الفني نفسه :

١ - الانطباع الأول : الى أي مدى يمكن للعمل الفني أن يشدنا اليه أو يبعدنا عنه منذ اللحظة الاولى التي تقع عيننا عليه ، أي الصدمة ، فاما أن تكون

قد يبدو للوهلة الاولى ان مسألة التذوق ، هي مسألة نسبية ، تختلف باختلاف الامزجة الفردية ، وتصل الى محصلة واحدة : لاجدال في الذوق ، تنوع وجهات النظر حول عمل فني محدد .

ويصح هذا الكلام ، عندما لا يكون بين أيدينا عمل فني له مواصفات علمية ، وموضوعية ، لا يختلف عليها اثنان .

والسؤال المطروح هنا ، [ من اين تبدأ المسألة ؟ ] . من المشاهد ، أم من العمل الفني نفسه ؟

العمل الفني هو المحرض ، والمشاهد هو المتلقي ، وهو الحكم ، وبين المشاهد والعمل تتراكم مجموعة قيم هي التي تشكل صلة الوصل بينهما ، وهي كما يلي :  
١ - اللوحة نفسها : من الذي رسمها ، هل حياة الفنان أو شخصيته ، أثر في انتاج هذه اللوحة ، هل يمكن ان نربط بين معاناة الفنان وحياته وبين اللوحة ، أم نأخذ اللوحة بمعزل عن حياته ومعاناته ، ونناقش العمل الفني وكأننا نعرف صاحبه .

٢ - ماذا في هذه اللوحة من قيم تتعلق بالمضمون الذي يعكسه الموضوع المطروح ، ومدى قدرة الفنان





سوراه

مبهجة مشرقة ، واما أن تكون متشائمة ، حزينة ، واما أن تكون دعوة غير مباشرة للتأمل الطويل في محاولة للكشف والاكتشاف .

ان التأثير الأولي الذي تحدثه رؤية العمل الفني لأول وهلة له أهمية كبيرة في علم النقد ، ولكنه ليس كل النقد ، لأنه مرتبط بعوامل آنية تعتمد على الاحساس الفطري ، أكثر من اعتمادها على التجربة الموضوعية المدربة ، لذلك يلجأ بعض النقاد الى عدم الاعتماد على الانطباع الأول ، حتى لا تأخذهم فكرة الانبهار ، كما جاء في نظرية علم الجمال ، بأن الفن انبهار ، باعتبار أن الانبهار ظاهرة مؤقتة ، ولكنه يشكل في حد ذاته صورة ايجابية للاحساس الخاص بالمشاهد ، فقد يتأثر من موضوع اللوحة أو من ألوانها أو الأسلوب المعالج به ، كالتقنية الغربية ، أو كالملمس المتنوع ، ولكن هذا لا يمنع أن نعترف أن الانطباع الأول الذي تشكله اللوحة ، هو محرض هام ودعوة غير مباشرة للتأمل والتقييم .

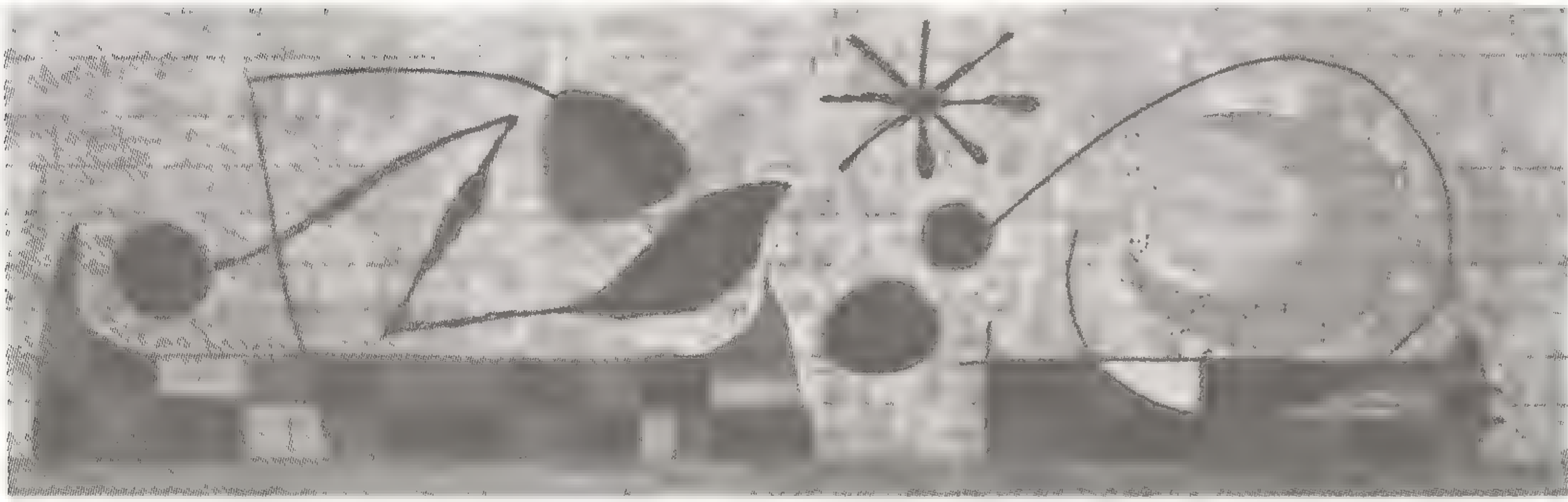
وعلى سبيل التطبيق ، نأخذ مثلاً اللوحة الشهيرة [ السين في يوم الأحد ] لسوراه ، تصدمنا هذه اللوحة ، صدمة غير عادية ، عندما نفاجأ بأنها مرسومة بالنقط ، ملايين ، ملايين ، من النقاط المتجاورة ، رصفت كخلايا النسيج ، لحمية وسدى ، تشكل بمجموعها لوحة فيها كل مقومات العمل الفني الكامل ، هذه الصدمة قد لا نجد لها أمام لوحة لموديليانى أو ميرو ، والسبب هو أن رؤية لوحات ( سوراه ) من بعيد تختلف كلياً عن رؤيتها عن قرب ، بينما ( ميرو ) و ( موندريان ) و ( موديليانى ) عندما ترى لوحاتهم ، لا تختلف كثيراً إذا ابتعدت أو اقتربت منها ، فالانطباع الأول يختلف هنا باختلاف طبيعة العمل الفني .

**٢ - علاقة العمل الفني بالواقع وبالحياة وبالرؤية الفكرية التي يريدها الفنان أو يطلبها المشاهد ويبحث عنها :** ان هذه المسألة متشعبة ، وتحتاج الى مجموعة عوامل لتحقيق غرضها ، فمثلاً نتساءل هل رسم الفنان ما هو واقع فعلاً ؟ أم رسم ما كان في





١٠ - أرست



ميرو

ومن جهة أخرى ، عندما نتأمل لوحات الفنان الروسي الشهير ريبيـن ، نلاحظ أن هذا الفنان ينقل الحياة بكل حيويتها وحرارتها الى أعماله ، مركزا على موقف الانسان ودوره فيها من خلال تأكيد الزمان والمكان في اطار واقعي طبيعي، منفذ بتعبيرية رومانسية أي أن لوحاته تعتمد فكرة رواية قصة ، حكاية . هذا التأمل الشامل لهذا النوع من الفن الواقعي يعطينا فكرة واضحة عن علاقة الفنان الواقعي بواقعه ، ومدى ايمانه بأهمية نقل الواقع كما هو مركزا ، على بعض النماذج البطولية فيه ، كالعامل والجندي والفلاح . وقد تبهرنا هذه الموضوعات المستمدة من الواقع،

الماضي ، أم رسم ما يجب أن يكون أو يحتمل أن يكون في المستقبل المجهول . الى أن مدى استطاع الفنان ، من خلال خبرته وثقافته واحساسه الفني أن يتجاوز كل ذلك نحو تعبير جديد لواقع جديد ، لم ولن يولد بعد ، أي لا يمكن أن نجد له صلة بالحياة أو الواقع ، وعلى سبيل المثال نذكر أعمال ( ماكس أرنسـت ) ، السوريلي ، و ( سلفادور دالي ) ، و ( كوكوشكا ) وغيرهم ، من الفنانين الميتافيزيقيين الذين يتعاملون مع عالم غيبي من نسج خيالهم ، هذا العالم الذي يشكلونه كما يريدون ، ومن خلاله يطرحون الافكار والمشاعر التي يريدونها .





میزانت

بول كلبي



والمطروحة بكثير من المهارة في الرسم أو اللون أو الاداء التعبيري ، وقد جعلنا نحلم أو نفرح أو نحزن كعملية مشاركة وجدانية - ( التطهير ) كما يقال في علم الجمال ، - للموضوع المطروح فيها ، ولكننا لا يمكن أبدا أن نبقي على هامش هذه اللوحة ، كقيمة فنية مطلقة ومجردة بصرف النظر عن الموضوع الذي تعالجه أو اسم الفنان الكبير المحاط بالتقديس والتعظيم ، بالعمل الفني يبقى مهما وأساسيا اذا تحققت فيه مقومات وشروط العمل الفني المعروفة في العالم كله ، بصرف النظر عن الاسلوب ، أو الاتجاه ، أو الموضوع ، الذي تطرحه هذه اللوحة .

فعندما نرى لوحة الموجة ( لهوكو ساي ) الياباني ، لوحة فيها قيم تشكيلية ثابتة وذات أبعاد صحيحة ، نقول بنفس الوقت عن اعمال ( شاداويك ) الأمريكي ، أو ( بول كلي ) ، أو تيتيان الايطالي ، أو تشيما بوي نقول عن اعمالهم أنها تحمل صفات واحدة ، من الموضوعية في التقييم الفني ، سواء كانت مرتبطة بالواقع ، أو غير مرتبطة به .

٣ - يطرح بعض النقاد فكرة « الجدة » أو التجديد أو الطرافة على أنها ميزة من ميزات العمل الفني ، ويعتبرون الصرعات الكثيرة التي ظهرت في الفن ، أنها تحمل قيما هامة ، يمكن أن تغير من أسس تقويم العمل الفني ، بمفهومه التقليدي ، مثل صرعات ( الكولاج ) التي تجاوزت حدودها ، في متحف « پومبيدو » في باريس ، حيث عرضت مجموعة لوحات تعتمد على « المكساج » أي تداخل خامات وعناصر وأشكال متنوعة لا رابط بينها على الإطلاق ، مثل مشط نسائي ، وشريحة من دولاب سيارة ، وقبعة لطفل ، مصورة ، ومقصوفة من جريد . . لجزء من جسم مارلين مونرو ، على قبعة لجندي ، مثقوبة من جهة واحدة ، كتب على هذه التركيبة العجيبة : كلمة « فيتنام » .

ان مثل هذه الأعمال تدعو للتساؤل ، وتثير الدهشة بلا شك ، هذا التساؤل وهذه الدهشة : هما ( النصر ) الذي حققه بعض النقاد ، من خلال طرح فكرة ، الطرافة والتجديد ، واعتبروا أن هذه الظواهر ، هي محرض فكري جديد ، يمكن أن يعتمد على الرمز ، الذي يثير الفكرة ، ليتأمل ، ليقيم الموقف انسانيا ، أو سياسيا ، أو حضاريا .

كل هذا لا يمت الى الفن التشكيلي ، بمعناه التقليدي ، بصلة ، بل هو محاولات لتحدي العين ولتحريض الفكر ، واثارة العاطفة ، باتجاه محدد ، وليكاسو تجارب عديدة من هذا النوع ، عندما أخذ مقود دراجة عادية ، ووضع في منتصفها ، سرج الدراجة ، مقلوبا ، رأسه الى أسفل وقال : هذا





أنظر

هاكوزاي

مضاد تماما ، واتجاه مختلف كلياً هو اتجاه الفنان ( موراندي ) الذي بقي عشرين عاماً يرسم الزجاجات الفارغة ، وبعض النفايات البسيطة ، بلون واحد مؤكداً أن الجمال ليس في الموضوع ، وليس في الفكرة التي تطرحها اللوحة وإنما الجمال في قدرة الفنان على صياغة اللوحة بطريقة فنية صحيحة ، دون اللجوء إلى البهرجة اللونية ، أو الاستعراض المقتعل ، في عرض نماذج متنوعة الأشكال في العمل الفني الواحد ، أي لا يشترط أن يكون موضوع اللوحة جميلاً ، حتى تكون اللوحة جميلة .

لذلك لفت نظرنا إلى أهمية رؤية الفنان للطبيعة باعتبارها وسيلة لا غاية ، يستخدمها لخلق عمل فني ، له خصوصية الفنان ، وطابعه الشخصي ، فأهم ما يميز لوحات موراندي ، بساطة العناصر المستخدمة وقدرته على توزيعها في اللوحة ، ومهارته في استخدام لون واحد بدرجات متنوعة ، وكأنه يحدد موقف الرفض وبصمت عظيم ، ضد كل الصرعات التي جاءت ، ودخلت باسم [ الفن للفن ] .

هذا هو الفرق الذي يجب أن يدركه المشاهد عندما يحاول أن يتذوق عملاً فنياً ، مهما كانت ثقافته ، ومهما كان موقفه المسبق من الفن ، أما من يهمه أن يتعرف

اسمه عمل فني نحتي مبتكر ، عنوانه . الثور ، مستفيداً من حركة المقود إلى الأعلى ، حيث يوحى بقرني الثور ، أما ( فرنان ليحيه ) ، فقد جاء إلى مجموعة الأنابيب ، وأدوات ونفايات المعادن ، واستوحى منها أشكاله وعناصره ، التشكيلية ، على أساس أنها جديدة ، وطريقة ، وتعتمد على قيم جمالية مجردة ، بعيدة عن العاطفة الانسانية ، باعتبار أن هذا العصر ، هو عصر العلم والأداة ، والتكنولوجيا ، عصر الآلة .

وكذلك نذكر عن الطرافة ، والجدة ، لوحة الفنان الإيطالي الشهير ( فونتانا ) ، حيث كانت لوحته ( ما وراء اللوحة .. فتحة نحو المستقبل المجهول ) واللوحة عبارة عن قماش مشدود بقوة ، في منتصف اللوحة ، فتحة ضمن اللوحة ، وكأنها ممزقة بشفرة حلاقة ، عن طريق الخطأ ، وعندما سئل الفنان : هل لوحتك ممزقة .. قال : لا : أنها فتحة مقصودة .. لا تطل من خلالها إلى المستقبل الغامض ! علماً بأن اللوحة بلون أبيض واحد . أو أحمر فقط .

إنها ليست أكثر من جدة .. وطرافة .. وجراة غير عادية !!

\* \* \*

ومن جهة أخرى نقف باحترام شديد أمام تيار



على القيم التشكيلية التقليدية في العمل الفني ، فهناك المدارس التي بشر بها ( دافيد وانجر ) الفرنسيين ، ونتج عنها مجموعة قيم ثابتة تناولت الخط ( شرف الفن ) واللون الموحد ، والتكوين الكلاسيكي ، والحجم الواقعي ، والعلاقة بين الاشكال والمساحات ، ضمن اللوحة الواحدة . وعلى سبيل المثال نجري مقارنة بسيطة بين مفهوم الظل والنور عند ( رامبرانت ) وعند ( سيزان ) .

فنقول ان رامبرانت ومدرسة الشعاع الذهبي ، تقول : ان ظل البني ، بني غامق ، وان ظل الاخضر ، اخضر داكن ، بشكل تلقائي غير قابل للنقاش . بينما يقول سيزان : [ لا يوجد ظل لونه ثابت ، لاي شكل في الطبيعة ، فالتفاحة الصفراء ، ظلالتها تختلف باختلاف المكان الذي توجد فيه ، فاذا وضعت على قماش ، لونه اخضر ، عكس هذا اللون ، على التفاحة ، فاصبح ظلها اخضر : واذا وضعت نفس هذه التفاحة الصفراء على قماش احمر ، توهجت التفاحة من ناحية الظل ، واصبح لون ظلها احمر ] .

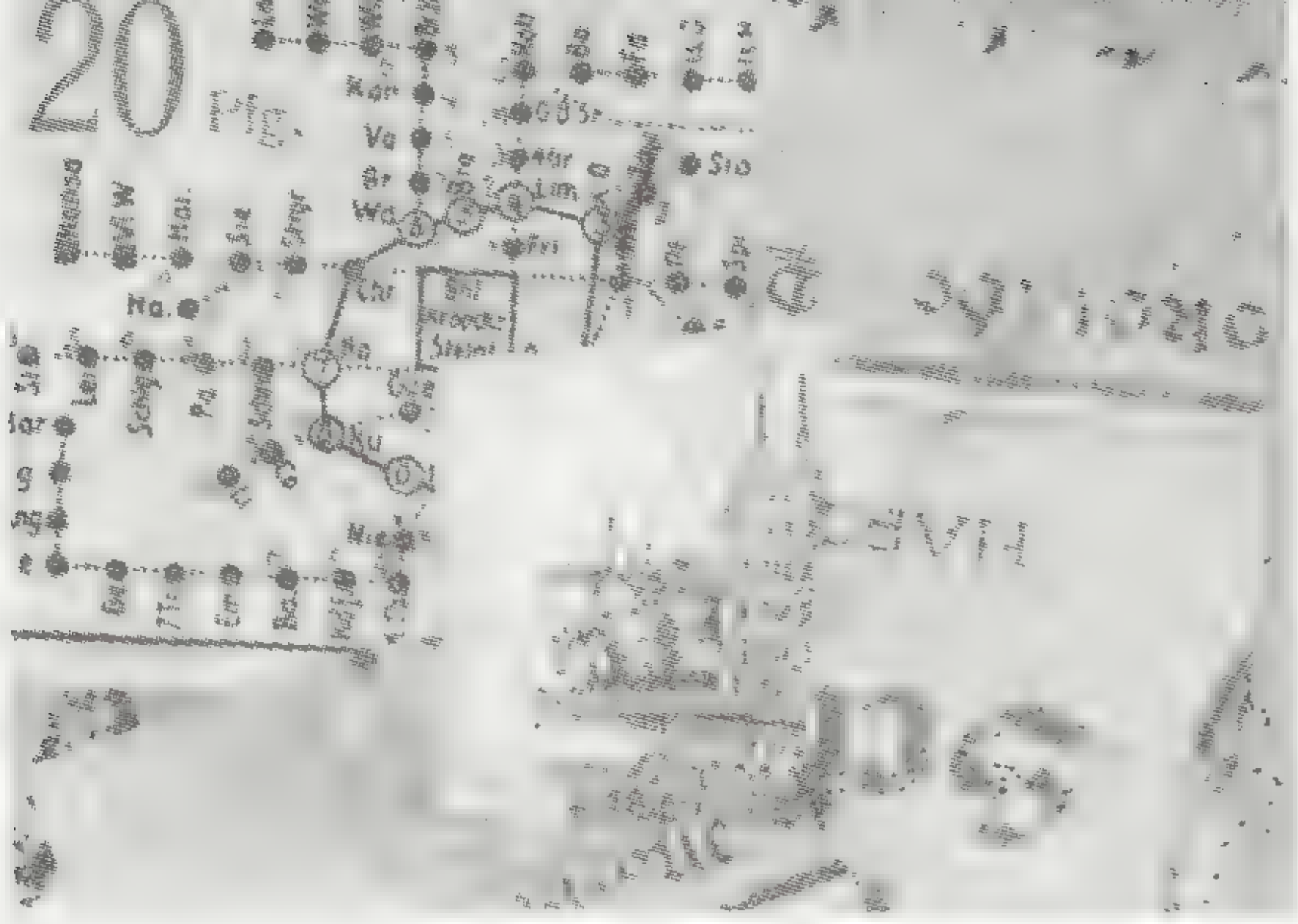
والسبب الذي يعلله ( سيزان ) هو : ايمانه بأهمية الحجم الذي يجب أن لا ينخدع بالانوار والاضواء المؤقتة ، العابرة ، لأن ( سيزان ) نظر الى الطبيعة على أنها حجوم وليست مجرد ألوان ومساحات ، أو سطوح ، وحتى تتأكد أهمية الحجم : شرح كيف تتم عملية التغير بالنسبة للضوء ، الواقعة على هذا الشكل ، بتغير المحيطات الذي يوضع فيه هذا الشكل ، فالتفاحة كرة ، وساق الشجرة اسطوانة والكتاب مجموعة مكعبات ، والجبل مخروط .

أذن حدد ( سيزان ) رؤيته للطبيعة ، بهذه المعطيات وحصرها بها ، أي أن الطبيعة يمكن رؤيتها من كونها تتألف من الكرة أو المخروط أو المكعب أو الاسطوانة . لقد أدرك ( بيكاسو ) و ( براك ) و ( جوان جري ) أن الحجم الذي طرحه ( سيزان ) فكرة صحيحة ، لذلك طرح بيكاسو فكرة تحطيم الشكل وتحليله ، واعادته الى جوهره الاصلي ، الذي نادى به ( سيزان ) فكانت لوحته المشهورة ( نساء الافينون ) وكانت هذه اللوحة بداية ثورة تشكيلية ، سُميت فيما بعد المدرسة التكعبية ، أي من مجموعة المكعبات المشكلة لها .

ضمن هذه المجموعة الكبيرة من الاراء والنظريات المختلفة ، لا بد من أن نوضح دور المشاهد وموقفه منها اذ أن من الصعوبة بمكان ، أن نقنع طلاب ( لويس دافيد ) أو طلاب ( انجر ) و ( جروس ) بجمالية اعمال ( هنري ماتيس ) أو اعمال ( سوتين ) ، بينما نرى أن المعجبين بأعمال الفنانة ( ماري كاسيت ) ، و ( ادوارد مانيه ) و ( تؤولز لوتريك ) ، لا يقبلون أعمال ( بوتشلي ) و ( مايكل انجلو ) ، و ( ليوناردو دافنشي ) على أنها







ستوبيرز



سيزان

هي القيم الوحيدة الثابتة في الفن ، بينما نجد بالعكس تملأ أن المعجبين بفن عصر النهضة ، ( رافائيل - ميكل انجلو - ليوناردو ) ، لا يقبلون بديلاً عن هذا الفن ، ولا يسامون على المقارنة به ، بأي فن جاء فيما بعد .

اذن المشكلة ، مشكلة تطور ، وتغيير في المفاهيم النقدية أو في رؤيتنا للعمل نفسه ، وعلى أساس هذا التغيير جاء ( أندريه برتون ) ببيانته التاريخية في عام ( ١٩٢٤ ) عندما نادى مبشراً بالمدرسة السوربالية ، على أنها فتح جديد في عالم الفن ، ويتم غير تقليدية في رؤية العمل الفني ، سواء كانت مرتبطة بالفنان أو بالموضوع ، أو بالزمان ، أو بالمكان فان عملية التقييم يجب أن تأخذ كل الاعتبارات التي وردت بروح موضوعية ، وهادئة ، ومن خلال برنامج زمني ، واضح ينتقل فيه المشاهد ، من عمل فني إلى آخر ، عبر اطلاعه المبسط على تاريخ تطور الفن ، وتغيير مفهوم النقد منذ فن الانسان الأول في الكهوف ( تاميرا - لاسكو ) ، حتى فن النحت المتحرك ( كالدر ) .  
ان هذه المسألة ليست سهلة بالطبع وغير قابلة

للاقتناع بالنسبة للانسان العادي : ولكنها بكل تأكيد بالنسبة لدارس الفن : بالنسبة لمن يريد أن يتعرف على جوهر الفن : فليس كل ما نجهه هو أصيل وهام ومفيد وليس كل ما نكره هو تافه وسطحي ، وليست له قيمة .

هذه الرؤية الموضوعية ، تحتاج إلى تدريب ، تدريب العيني ، والحس ، والعقل ، والذوق ، حتى يعرف المشاهد ، كيف يفصل بين عاطفته : وبين القيمة الموضوعية ، فمثلاً السرير مكروه من قبل المريض ، ولكنه ممتع بالنسبة للعامل المرهق المتعب ، وهو مورد رزق بالنسبة للحداد ، كل ذلك لا يغير شيئاً من القيمة الموضوعية لهذا السرير ، سواء من الناحية الوظيفية ، أو من الناحية الشكلية ، .

وهذا بالذات ما نقصده في تأمل العمل الفني وتحديد قيمته الحقيقية .

والذي يحصل في مجتمعنا العربي أننا لا نحرص : ليس فقط على رؤية العمل الفني ، بل لا نشجع حتى مجرد الاطلاع عليه ، وإذا اطلعنا عليه عن طريق الصدفة نهاجمه ، غير خجلين من أنفسنا ، وغير معترفين بجهلنا





سيزان

في العمل الفني ، أي ان تنمو مدركاته الحسية ، متوازنة مع مدركاته العقلية وعمره الزمني على حد سواء .

عندها نضمن لشعبنا ولجيلنا المقبل ، حبه لحضارته وتراثه ، اللذان هما الجزء الأكبر من مفهوم « الوطن » . فحب الوطن هنا ، يفرس منذ اللحظة التي يدعو فيها الطفل ، الى المحافظة على الزهرة في الحقل ، كشكل مفيد ، وجميل ، يستمتع به ، كل الناس ، كل الوقت .

وعندما يكبر هذا الطفل الذي تدرب على حب الزهرة الجميلة ، وعدم قطعها من الحقل ، لأنها جميلة ، يعرف أهمية جمال الحديقة بوجود أزهارها وتعود زيارة المتاحف والمعارض والمحافظة على جمال المرافق العامة ، كالحدائق ، ونظافتها ، هذا الطفل هو نواة المواطن الصالح المطلوب ، القادر على تذوق العمل الفني في المستقبل ، مهما كانت مدرسته واتجاهه الفني ، بروح موضوعية ، وبموقف حيادي تام ، بعيدا عن عاطفته الشخصية ، وموقفه المسبق من العمل الفني نفسه ، أو من الاتجاه الذي يمثله هذا العمل . أمر آخر نحتاجه بشكل أساسي من أجل نشر الوعي الفني كوسيلة هامة لحب الأرض ، والوردة والبيت ، والشجرة ، والمرافق العامة ، هو برمجة التشريف الذي يحتاجه المواطن .

فالمسألة ليست بهذه البساطة التي تبدو للوهلة الاولى ، فزيارة المعارض والمتاحف والحدائق ، لا تكفي

تجاه ما نشاهد ، على مبدأ من جهل شيئا ، عاداه . فنحن لنا موقف مسبق ضد الفن ، قبل أن نرى الفن ، فعندما يزور أحدنا مكانا فيه ( لوحة فنية ) ينطلق حكمنا عليها بسرعة ، من خلال منطق واحد : وجانب واحد هو ، الى أي مدى تطابق هذه اللوحة الواقع ، فإذا كانت قريبة من هذا الواقع قلنا ونحن مبهورين ان هذه اللوحة « تكاد تنطق » وإذا كانت بعيدة عن الواقع ، قلنا بحكم مطلق واحد [ هذه تفاهة ، وليست فناً ] .

ان المسألة اذن ، هي مسألة تدريب الرؤية ، وتشريف العين ، وهذا لا يمكن أن يأتي ، من خلال زيارة أو زيارتين عن طريق الصدفة لمتحف أو متحفين تطبيقاً لبرنامج سياحي وضع لنا أثناء زيارتنا لدولة ما . ان مشكلة التذوق ، مشكلة حضارة ، مشكلة بناء الانسان من الداخل ، بناءً جمالياً ، يحب الخير في الجمال كل الخير ، وهذا يأتي من خلال تعويد الاطفال منذ نعومة اظفارهم على أمرين اثنين :

أولا : تشجيعهم على ممارسة الفنون بكل انواعها واعطاء انتاجهم ما يستحق من رعاية ، حتى يشعر الطفل ان انتاجه وعمله مفيد وجميل ، وان هذا العمل ويؤكد شخصية صاحبه ويوضح خصوصية هذه الشخصية .

ثانياً : أن نعود الاطفال على زيارة المتاحف والمعارض والحدائق وكل المرافق التي تهتم بالجمال ، لنعود أعينهم على التمتع بالجمال ، وعلى رؤية القيم المختلفة





هنري ماتيس

من بناء وتكامل الشخصية الانسانية كما قلنا .  
فعندما يحب الطفل والشاب ، والكهل ، الزهرة ،  
لا يقطعها ، ولا يحكم عليها بالاعدام ، وعندما يحب  
الشجرة ، يرعاها ، ويحميها ، ويسقيها ، وعندما  
يحب البيت ، يدافع عنه ، كجزء هام من هذا الوطن ،  
أي عندما يفهم الطبيعة ويتعرف على أسرارها ،  
وجمالها ، يحبها كجزء من الوطن ، وإذا أحبها دافع  
عنها ، وإذا دافع عنها ، حافظ على وجودها ، وساعد  
على نمائها وتطورها ، ضمن مناخ الحب والوفاء لهذا  
الحب .

وحدها بل لا بد من تخصيص مادة الثقافة الفنية في  
كل مراحل التعليم بدءا من المرحلة الابتدائية حتى  
الجامعة ، مرورا بأبجدية الفنون ، منذ النقطة واللون  
والخط ، حتى آخر مبتكرات الفن المعاصر ، كضرورة  
حتمية لاستكمال بناء الشخصية الانسانية بمفهوم  
حضاري متطور .

ان الثقافة الفنية أمر ضروري لكل انسان ، ليس  
كترف بورجوازي ، أو كظاهرة ثقافية استعراضية  
( سنو بيزم ) ، للثقافة الفردية ، بل كجزء أساسي



# هَلْ الشَّرْقُ شَرْقٌ وَالْغَرْبُ غَرْبٌ وَلَكِنْ يَلْتَقِيَا؟

فالعالم هدفه [ أن يحول التظاهرات المادية الفيزيائية الى تجريد مبسط ] . بينما يهدف الفن على العكس : فهو [ تنفيذ مادي لا يمكن رؤيته ] . فالعالم يرقب ظاهرة طبيعية فيزيائية ( المطر ، البرق والرعد الخ ) ، وبعد الجهد الجهد يحول هذه الظاهرة الى معادلة رياضية تجريدية .

بينما ترى الفنان يتخيل ، أو يحلم بشيء ما ، ويهرع الى تحويله من شيء غير مرئي الى لوحة مرئية محسوسة .

وثمة ملاحظة هامة : كل المثقفين يعرفون اسم ( بيكاسو ) ، و ( دالي ) ، و ( فان غوغ ) ، ولكن من النادر جدا أن تجد من يعرف اسم [ الكسندر فليمنج ] (١) ، أو [ أو بنهايمر ] (٢) ، والسبب أن الفنانين يلتصقون بشخصيا ونفسيا بعملهم الفني ، لذا كلما كان [ أسلوب الفنان ] شخصا ، ومتميزا ، وجميلا ، كلما عرفه الناس واشتهر ، وعلى العكس وكلما كان العالم بعيدا عن نتائج عمله ، كلما نجح وتميز .

فالمعادلات العلمية صماء ، لا انسانية ، ولكنها في تطبيقها هي خدمة للانسان ، والفن شخصي محض ، ومن هنا ، وبفضل كشفه عن الخبايا الانسانية في انفعالاتها الوجدانية والجمالية ، يشترك ويسهم في سعادة الانسان ، وهي الهدف الحقيقي من مروره على الأرض ، خلال حياته الفنية .

ولكي ندرك الفوارق الكبيرة بين الشرق والغرب ، في فنونها ، لا بد من أن نعود الى الخلفية الفلسفية لكل منهما .

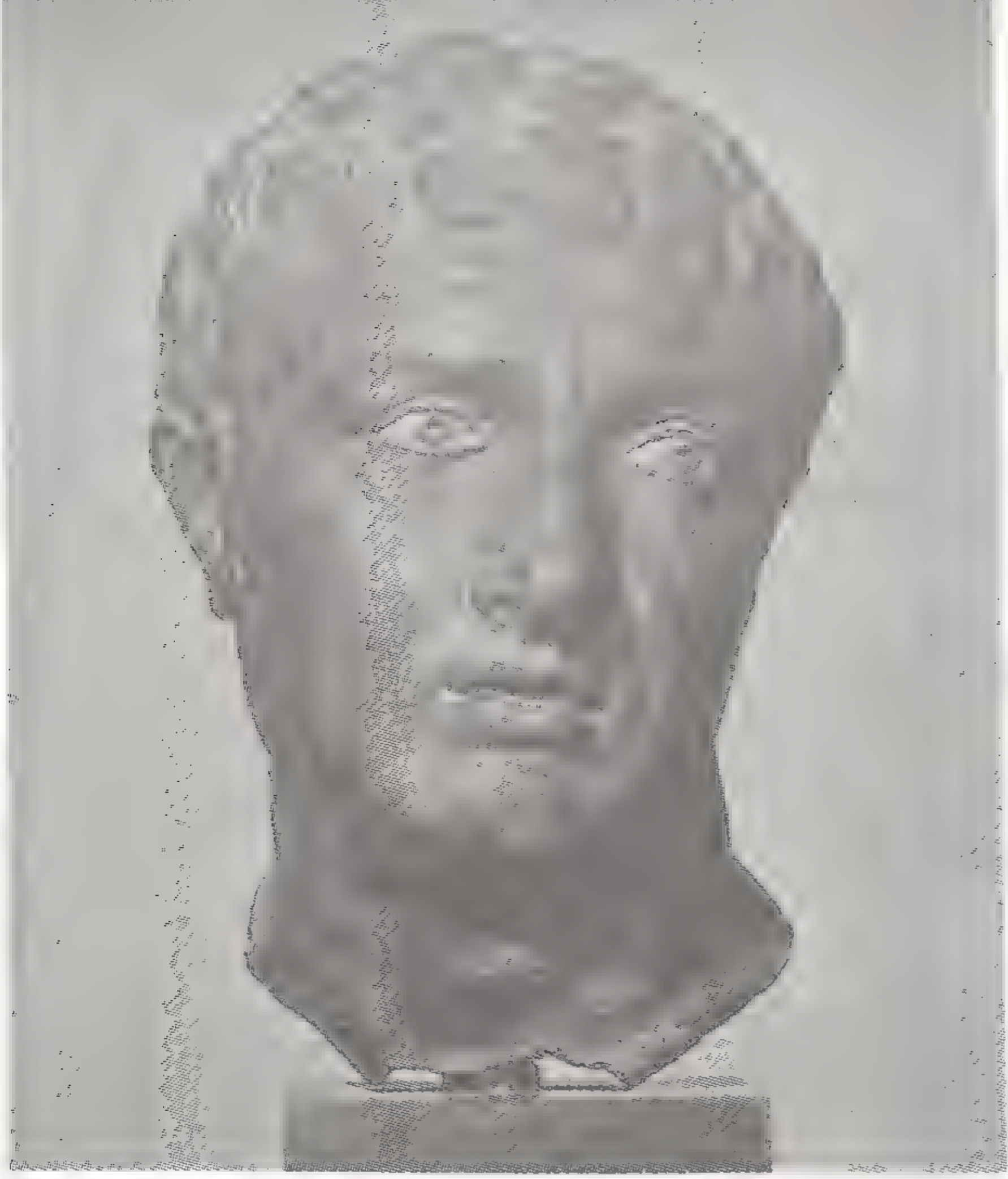
الدكتور سلمان قطاية

في مسرحية مولير [ البورجوازي النبيل ] أي ذلك المتنطع الذي اغتنى بسرعة وأراد أن يعد من زمرة [ النبلاء ] ، مشهد لطيف إذ أن السيد (جوردان) يستدعي أستاذا في اللغة ليعلمه أساليبها وفنونها ، وكم يستغرب عندما يعرف أنه يتكلم [ نثرا ] ! كان (جوردان) إذن يتكلم النثر طيلة حياته دون أن يعلم ، وهكذا فكل انسان ( فيلسوف ) دون أن يعرف .

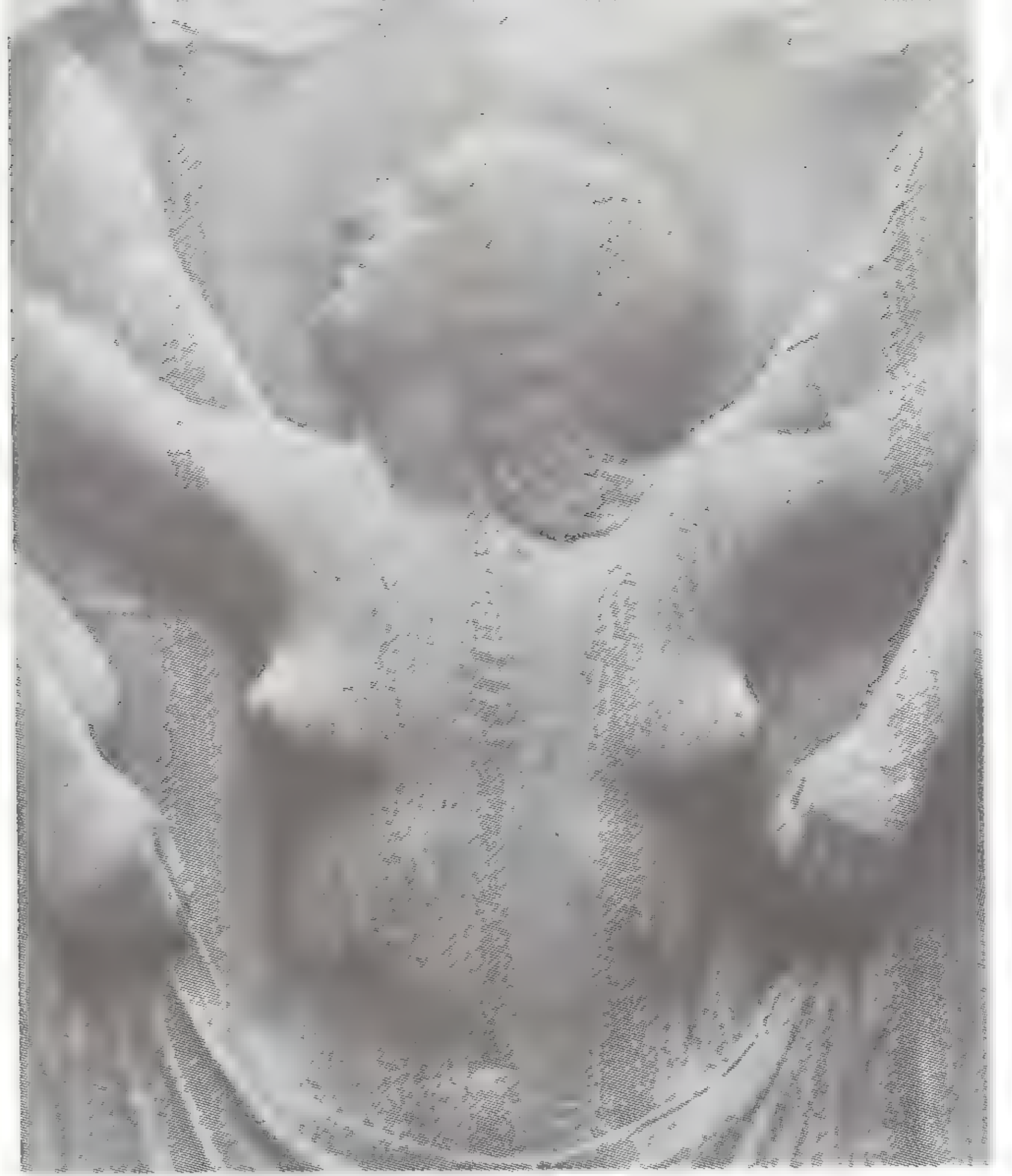
فاذا مددت يدك لتناول المنفضة مثلا ، معنى هذا ان وراء هذه الحركة فكرة ، وهي رغبتك في وضع رماد لفافتك فيها ، ويقوم الانسان في اليوم الواحد بالآلاف ، أو حتى مئات آلاف الحركات المماثلة ، نصفها على الأقل ناجم عن مجموعة من الأفكار تؤلف هيكلها فلسفيا .

أصرف من هذه المقدمة الصغيرة ، القول على ان [ الشرق شرق ، والغرب غرب ، ولن يلتقيا ] ، كما صرح الشاعر الإنجليزي ( كسييلينغ ) ، والهدف الأبعد تطبيق هذه الفكرة على الفن التشكيلي ، ولكن لا بد أيضا من تمهيد اشرح فيه ، قدر الطاقة والاستطاعة ، الفروق بين العلم والفن ، فهما مندمجان كلية في الفلسفة ، بل إنهما نتيجة لها .





أرسطو



ولادة أفروديتي

لذا اضطر الفن الى اللجوء الى العلم ، واستعمال اساليبه ، وسلوك طرائقه ، فحول الفنانون الشيء المرئي الملموس ( جسم الانسان ) الى أشياء تجريديّة اي المعادلات والنسب بين مختلف أعضاء الجسم .

هذا ما فعله الفنانون اليونانيون أمثال [بوليكيت]، (Polydote) الذي اعتبر الرأس وحدة قياسية ، وقال ان الجسم المتناسق المنسجم الجميل يجب أن يكون قافية مساوية لسبعة أطوال من رأسه ونصف المرة . ويجب أن تكون تدويرة الكتف ( عند المرأة ) مساوية لتدويرة الثدي ، وأن تكون العضلات السفلية بارزة عند الرجل ... الخ .

أما بالنسبة لتقاطع الوجه :

فلقد كان اليونانيون ، شأنهم كشأن كل شعب أو انسان نجح ، وأخضع نجاحه بقية أفراد شعبه ، أو الشعوب الأخرى ، يعتقدون أنهم [ البشر ] ، وأن بقية الشعوب ، قد خلقت لخدمتهم ، فهم السادة الأحرار ، والباقي عبيد مسخرون لخدمتهم ، اذن كانت البنية الاجتماعية والبشرية هرمية الشكل . وهي الفكرة نفسها التي يؤمن بها اليوم ، معظم

كان اليونان ، اساتذة الأوروبيين ، عندما اتقنوا الفن تماما ، وصلوا الى المرحلة المسماة [ المثالية ] ، إذ كان المطلوب منهم أن ينجسوا ، ويصوروا الآلهة والآلهات (٢) ، أي الوصول الى أعلى مثل يمكن أن يضرب للانسان في جسمه خاصة .

فراحوا يدرسون الجسم الانساني بدقة ، ويبحثون عن النسب الجمالية ، التي يمكن لها أن تحقق الانسجام [ وهو العنصر الأول والأخير في الفن ] . وهكذا قال جورج سورا : [ الانسجام هو الفن ] بينما قال سيزان : [ الفن هو انسجام مواز للانسجام الموجود في الطبيعة ] .

وقال أبو حيان التوحيدي : [ الجمال تناسب بين الأعضاء ، وانسجام بين الأجزاء ، تقبله العين ] .

اذن : [ الانسجام هو الفن والجمال ] ولكي تنسجم الأعضاء الانسانية ، ولتكون جميلة يجب أن تنسجم حسب نسب رياضية .

ويقال : [ الفن يسبب اضطرابا في النفس ، فيأتي العلم فيهدئه ] .





فيدياس



براكسيل

يطير على الغيوم [ ؟! ]  
ويعتقد (المسيحيون) أن الله قد نزل على الأرض  
فكان المسيح ، بينما يرفض المسلمون هذه الفكرة ،  
وقد جاء في القرآن الكريم قوله تعالى : (هـ) (\*) [ كفر  
الذين قالوا بأن المسيح بن مريم هو اله أو أنه الله ] .  
وسمحت المسيحية ، بل وشجعت ، على تصوير  
سيرة السيد المسيح وكل الانبياء والقديسين ،  
فترسخت صورة الله والملائكة في أذهان ومخيلات  
الأوروبيين عامة ، وبشكل مجسد قوي .  
وكان ( الآشوريين ) يعبدون عشتروت ، التي  
أصبحت عشتار عند ( الفينيقيين ) ، وكانت (ايزيس)  
عند الفراعنة قد انتقلت الى اليونان ، فراحوا يعبدونها  
ثم أصبحت ( فينوس ) ، وأخيرا [ السيدة مريم  
العذراء أم المسيح ] .  
وبالغ المسيحيون الكاثوليك في عبادة العذراء ،  
حتى ثار البروتستانت على ذلك ، فطردوا التماثيل  
والصور كلها من معابدهم ، وتركوا السيد المسيح  
على الصليب فقط ، ركزوا العبادة على شخصه  
الكريم .  
وعندما بدأت العلوم في التقدم ، وراحت أوروبا

البشر فيقولون [ إن الحيوانات قد خلقها الله لخدمتهم ]  
وقد درس [ الفنانون اليونانيون ] الشكل الجانبي  
للوجه ( بروفيل ) ، لأنه بالفعل والشكل المميز  
للإنسان (٤) ، من هنا جاء اهتمام الفنانين المصريين  
القديمي ، بتقديم الشكل الشخصي المميز للإنسان  
عبر شكل وجهه الجانبي .  
فوجدوا أنه كلما صعدوا جغرافيا نحو الشمال  
كلما خفت حدة بروز قوسي الحاجبين ، وتراجع  
الصف الأمامي من الأسنان ، وعلى اعتبار أنه كان  
عليهم أن يصوروا أو ينحتوا آلهة أو آلهات ، كما  
سبق وأن قلنا ، لذا تهادوا وبالفوا في هذا ، حتى  
وصلوا الى الشكل الجانبي للوجه ، ولنقل اختصارا  
الجانبي الوجهي (Profil de la Face) ، المسمى  
بالجانبي الوجهي اليوناني ، فهو بدون حفرة جبهة  
أنفية ، ويستمر فيه خط الجبهة مع خط الأنف ،  
كما ينزل خط الشفة العليا عموديا مع خط الذقن .  
وجاءت ( المسيحية ) فأكدت [ أن الله قد خلق  
الإنسان على هيئته وشكله ، لذا نرى في لوحات  
( ميكيل أنج ) في كنيسة سيكستين مثلا ، الله مصورا  
على شكل إنسان أبيض ، ذكر ، ذو لحية بيضاء ،





نفرتيحي

نيجرود



تضع في المقدمة [العقل] حتى حوّلت كنيسة نوتردام الشهيرة في باريس ، خلال ثورة عام ( ١٧٨٩ ) الفرنسية الكبرى الى [ معبد للعقل ] ، والسبب فيه فشل المحاولات التوفيقية بين العقل الالهي والايمان كما جاء في الكتب المقدسة ، والتي بدأت في كتابات ( ابن رشد ) وتلميذه اليهودي ( ميمون ) ، ثم القديس ( توما الاكوينى ) المسيحي

وبسبب ( غنى ) أوروبا ، لأن الفنى يكون قاسي القلب ، وشعور الانسان فيها بالاطمئنان النسبي ، ثم بالقوة ، لم تعرف أوروبا ديناً ما ، بل استوردته من الشرق ، كما فعلت بالنسبة للحضارة ، ولطقسها البارد كان الانسان فيها ، مضطراً للحركة والعمل بشكل مستمر .

وشيئاً فشيئاً وبسبب الاضطهاد السياسي ، والظلم العنيف القاسي من قبل الملوك والنبلاء ورجال الدين تفجرت العقول والعواطف (٦) ، فطرد الدين من الساحة ، وقتل رجالها ايما تقتيل ، كان من المشاهد الرهيبة خلال الثورة الفرنسية اجبار القسوس علناً على انكار وجود الله بالقوة ، ثم تزويجهم ، ومن كان يرفض كان ميرته المقلصة ، وراحت الجماهير تجر جر تماثيل السيد المسيح في الساحات العامة ... الخ .

وجاءت الجمهورية ، ففصلت الدين عن الدولة واصبحت [ لادينية ] وليس هذا يعني أنها ضد الدين ، بل قالت : [ الدين لله ، والوطن للجميع ] .

ومع مضي الأيام ، وخاصة في أواخر القرن الثامن عشر ، وبداية التاسع عشر ، حينما راحت أوروبا تغزو العالم ، وجدت نفسها قوية ومتفوقة ، وقال أحد جنرالات نابليون ، أثناء معركة [ الاهرامات ] حينما رأى الممالك يهجمون بالسيف والترس ، ضد المدافع والبنادق ، [ من أي متحف للعصور الوسطى يخرج هؤلاء القوم ] !

وفي المنتصف الثاني من التاسع عشر ظهرت العقلانية (٧) ، ثم المادية (٨) ، ومعهما الالحاد ، وكان من البديهي أن يحتل الانسان القوي الشاب الأوروبي المكان الذي كان الاله ( أي ذلك العجوز ذي اللحية البيضاء الجالس على الفيوم ) فوصف نيتشه في كتابه [ هكنا تكلم زرادشت ] كيف مات الاله القديم (٩) ، بشكل كاريكاتوري مضحك ، ونادى (١٠) ، على لسان زارا ، بقدم [ الانسان المتفوق ] Superman اذن : من اليونان الى أوروبا في القرن التاسع عشر اخذ الانسان يحتل مكان الاله .

وهكنا راح الفنانون الأوروبيون ينعتون أنفسهم [ بالخالقين ] وبالبدعين ، وتوجه الفن الأوروبي الى محاكاة الاله في ( الخلق ) ، فكانت ( المدرسة الكلاسيكية ) ثم ( الكلاسيكية الجديدة ) .



وحتى كانت اللوحات وكأنها لا ينقصها سوى الكلام .

أو أن العنب فيها والفواكه تجذب العصفير لنقرها ! كما ذكر عن اليونان .  
الفنانون في عبادة [ جسد المرأة ] سبب أن المجتمع الأوروبي كان [ ذكورياً ] (١١) يذكور ، ويفرض الذوق والمودة الذكور ...

وثمة سبب آخر ، فلقد كانت الكنيسة الكاثوليكية تعتقد أن المرأة والحيوانات لا روح لهما . فكانوا يعتقدون بأن المرأة هي مصدر الشرور والآثام (١٢) ، وأن الشيطان يتلبسها دوماً . لذا كانوا يحرقونها حياة جزاء تكالها كما فعلت [ بجان دارك ] ، والسبب حقيقي ، ولكنه خاطيء جداً ، فالمرأة من واجباتها الحياتية الاجتماعية جذب الرجل اليها بجمالها ، كي يستمر الانسان على الارض بالتوالد ، وهذا هو شأن كل الاناث عند المخلوقات الحية .

وعلى اعتبار الاديان السماوية تعتبر [ العمل الجنسي ] خارج الزواج خطيئة مميتة ، وان المسيحية (١٣) تعتقد أن الانسان هو وليد [ الخطيئة الاولى ] أي عصيان آدم لامر الله ومضاجعته لحواء ، لذا فان التعميد هو عملية لغسل تلك الخطيئة بالماء المقدس ، فيأتي القسيس ، ويضع من هذا المادة ، رأس الطفل الوليد قائلاً [ انزع عنك وسخ الاثم والخطيئة ] .

وعظمة السيدة ( مريم ) هو انها تمكنت بفضل ( الروح القدس ) أن تصل الى الولادة والطفل ، دون المرور بالخطيئة .

ونحن الاطباء ، نعلم أن ثمة اشكال من الحب تصل الى حد العشق المرضي الذي وصفه كافة الاطباء العرب ، وللعشق اشكال سريرية متعددة ، لذا وبما أن الرجل له الحرية في الكلام عن محبته والاعلان عن عشقه ، ولأن هذا الحق غير مسموح للمرأة ، ولأن هذه كانت محط اضطهاد المجتمعات ، تمكنت من السيطرة على شهواتها الجنسية أكثر بكثير من الرجل رغم أن هؤلاء كانوا يدعون العكس (١٤) .

وراحت النساء تحلم بتقليد السيدة ( العذراء ) فكانت الراهبنة ، انما بدون التمكن من الولادة ، لان زواج الراهبات ( خيالي ) لاهوتي يكون مع السيد المسيح ...

وهكذا كشف المجتمع الاوروبي عن تناقضاته ، فكان البورجوازي يرتدي مع كل افراد عائلته [لباس يوم الاحد ] ويذهب الى الكنيسة صباحاً ، ليرتاد المعارض الفنية بعد الظهر ، صباحاً تجده راكع امام السيد المسيح ، وبعد الظهر امام احساد لنساء ،



وجه

كان هدف الفنان أن يصور ( بكل ما تعنيه هذه الكلمة من دقة مادية ) البشر وحياتهم ، وادواتهم ، وما يحيط بهم ، فهو مركز الكون كله .  
وكان يدقق جداً في الشبه من حيث اللون والشكل ...





رافيد



أنجر

ثم جاء الفنان (فيليكس تورناشون) الذي أسمى نفسه نادار (Nadar) فجعل التصوير الشمسي فناً يضاهي لوحات كبار الفنانين .

وراحت النظريات الجديدة تحارب القديمة . والقديمة هي عودة الكلاسيكية ، على يد ( جان دومينيك أنجر ) (Ingres) الذي كان يقول [ لا شيء أجمل من لوحات رافائيل ، ولا موسيقى أجمل من موسيقى باخ وموزار ] . إي أنه كان يدافع عن الرجوع إلى القديم ، والتوقف والجمود عليه (١٧) . وكان رد الفعل العنيف من قبل [ الرومانسية ] التي تزعمها في فرنسا أوجين دولاكروا ( E. Delacroix ) .

هنا بدأ الشرق يدخل في الحضارة الغربية من جديد فانطلق الفنانون يبحثون عن الجديد ، في المحفورات اليابانية (١٨) ، وفي الرسوم الجدارية الفرعونية ، وفي الخطوط العربية الخ . . . وقام البعض يحاولون فرض نوع من التوفيقية (١٩) فقالوا : [ نرسم المواضيع المعاصرة والمناظر الطبيعية،

العاريات في اللوحات في أوضاع مثيرة كلها ، مهما كان ( العاري ) محتشماً !!! وبسبب الفنى والمفريات والتكالب على الحياة صار البورجوازي الاوروبي في القرن التاسع عشر يتزوج من امرأة غنية ، ويسمى ذلك الزواج [ بزواج العقل ] بينما تكون له خليلية او خليلات (١٥) . وقل من تزوج زواجا عاطفيا ، زواج القلب ، فهو كان من صفات رجل الشعب المسكين ، ولم تلبث المرأة أن راحت سرا تقوم بمثل هذه الاعمال الخاصة : - [ شيئاً فشيئاً تحول الانسان في أوروبة من انسان الى اله ، والمرأة الى المثل الاعلى للجمال الجسدي المادي ] .

واصبحت كلمة الله ، لا تقال الا في مناسبات ضئيلة قليلة محدودة ، بل اختفت عمليا من الكلام الدارج ثم المكتوب (١٦) .

ولكن الصدمة الكبرى حصلت عندما قام عالم فرنسي يدعى ( داغير ) (Davuer) فابتكر التصوير الشمسي ، وذلك بتأثر املاح الفضة الممدودة على سطح الزجاج تحت أشعة الشمس .









بول كلييه

فيه للمسيحية إطلاقاً ( اللهم ما عدا الكتيبة ) أما طرز البناء ، واللوحات والتماثيل فكلها ( يونانية ) وتجسد الانسان وتؤله ( ٢٢ ) .

ويجب الاعتراف أنه اذا اضطرت الكنيسة الكاثوليكية الى التراجع عن موقفها بالنسبة للمرأة ، ون المجمع المسقوني الذي كان مؤتمره عام ( ١٩٢٤ ) والذي أصبحت بفضل المرأة انساناً سوياً ، بثلاثة أصوات أكثر ( ٢٤ ) ، فالفضل يعود الى ( جان دارك ) ( Jeanne D'Arc ) .

ويطلق بعض الفرنسيين عليها اسم ( العذراء ) ( La Pucelle ) ، كما يفعلون مع السيدة العذراء ( Sainte Marie la Vierge ) ، ولنلاحظ ان في هذه الالقاب دوماً إشارة الى الجنس !!! الشيء الذي لا نجده بالنسبة للقديسين والرجال .  
تمردت ( جان دارك ) وهي ( ابنة بيطار ) على

واليوم بل والحوادث ، والكوارث ، إنما بأسلوب كلاسيكي غربي ، فكانت واقعية [ جوستاف كوربيه ] وكل مدرسة [ دافيد ] وتلامذته كالبارون ( فرو ) و ( جيروديه نومسون ) [ ... الخ ... ]  
وكان ( نابليون الاول ) من الذين كانوا يعتقدون ضمناً أنه ( كالإله ) لنا كان ينهب كل كنوز البلاد التي احتلها ( ٢٠ ) ( أكثر من نصف محتويات كل متاحف فرنسة تعود الى هذا العهد ) ، ويفدق الأموال على الفنانين الذين يصورونه كإله جالس على العرش ( ٢١ ) !  
وعلى اعتبار أنه لم تكن له أية ثقافة لذا كان الفنانون يستعملون الأسلوب الكلاسيكي التصويري ... التافه .  
كانت تلك اللوحات تصدر قاعات ( اللوفر ) ، وهي اليوم ترقد في صالات خاصة بالحروب والمعارك في قصر فرساي ( ٢٢ ) .  
وحتى هذا القصر اذا درسناه وجدنا ان لا تأثير





أُنْجَر

كل مفاهيم عصرها ، لقد كانت وهي في القرن التاسع ميلادي المرأة الأوروبية اليوم ، قصت شعرها ، [ ولم يكن يسمح للمرأة في أوروبا به الا بعد الحرب العالمية الثانية (٢٥) ] ، وارتدت سروالا ( ولم يسمح به علناً إلا بعد الستينات من هذا القرن ) ، وركبت الحصان فرشخة « » ( في القرن التاسع عشر ) (٢٦) ، وراحت تناضل ضد الاجنبي حتى طرده ، ودفعت ثمناً لذلك حياتها .

اذ انه بعد ان أسرها الانجليز الذين كانوا يحتلون شمال فرنسا قدموها للمحاكمة بتهمة الهرطقة ( الخروج عن الدين ) والعهر واللعارة !!! (٢٧) فحاكمها في مدينة ( روان ) ( Rouen ) قسوس فرنسيون ، وطبعاً أحرقوها حية .

ولكن الشعب الفرنسي اعتبرها قديسة ، وراح يطالب الكنيسة الكاثوليكية برسمها قديسة ، فكانت الكنيسة ترفض :

- [ لأنها امرأة ] ، إذن لا روح لها .  
- ولأن الكنيسة نفسها حاکمتها وأصدرت الحكم بذلك ؟ .

وعندما بلغت قوة فرنسا أوجها في الفترة بين الحربين ، وخاصةً بعد انتصارها في الحرب العالمية الاولى ، وحصواتها على امبراطورية ( مخيفة ) اضطرت الكنيسة الى تقديس المرأة التي احرقها حية أي أصبحت جان ( القديسة جان دارك ) .  
واليوم ، والشيء المرفوع فعلاً ، يتخذ منها السيد [ لوين ] Lepen زعيم النصريين الفاشيين في فرنسا مثلاً ، ويقول انه اذا وصل الى الحكم ( ولن يصل اليه أبداً ) سيلغي عيد ( ١٤ تموز ) ويضع مكانه عيد جان دارك في شهر مايس ، لأنه يرى فيها اجتماع المبادئ الثلاثة التي تركز عليها :

- الدين

- والحرب

- والشعور القومي .

ولكن ( جان ) حاربت مستعمراً لبلادها ، ومدفوعة بحب لا نهاية له لبلادها وشعبها ، وليس حقداً على عمال جيء بهم من شمال أفريقيا (٢٨) ، للعمل بنصف أجر العامل الفرنسي في أصعب واحقر المهن (٢٩) .

وكانت جان تقدمية ضربت المثل للمرأة في التحرر من عبودية « الرجل » وليس للتخلص من هؤلاء المهاجرين التعساء .

وكانت إنسانية صادقة في عواطفها الدينية (٣٠) ، وليس وحشاً يقتل ويضرب في الأبرياء ، وهكذا عندما يتظاهر أفراد جماعته تراهم يلتفون حول تماثيلها المذهب قرب متحف اللوفر ، بينما يتجمع رجاله اليسار ، حول تماثيل ( الجمهورية ) في ساحة الجمهورية .

ولله في خلقه شؤون !

وضاع الفنانون الأوروبيون : [ هل يظلون على تقاليدهم في الفن ؟ أي يسخرون في « التصوير » ، أي تقديم الاشكال كما هي ؟ ام أنهم يبحثون عن فن آخر .

وفي بداية هذا القرن حدثت امور هامة وخطرة ، منها الثورة البولشفية في روسيا القيصرية ، واكتشاف ( الفن الافريقي ) ، و ( الآثار الشرقية عامة ) .

وخاصة تلك الصدمة الرهيبة اي [ الحرب العالمية الاولى ] (٣١) . فضعفت النفوس ، وعلى اعتبار ان المجتمع الاوروبي مجتمع « متحرك » دوماً ، ويرفض





كوربيه

الثبوتية والجمود ، لذا راحوا يتأثرون ( بالفن الزنجي ) في التكعيبية ، وفي رفض كل ما هو موجود في السيرالية ، ثم البداية بالتأثر بالتجريدية .

كان من جملة اليهود الهاربين من روسيا ، والذين أسموا ( الفن الحديث ) [ بالفن المنحل ] (٢٢) ، شاب ذكي ومثقف هو [ كاندينسكي ] (٢٣) ، الذي تحت تأثير تربيته الروحية الدينية ، أقرب الى الشرق العربي المسلم منه الى الغرب المادي .

فذهب الى ( تونس ) وظل فيها فترة ، اكتشف فيها الخط العربي ، فقلده في لوحاته حتى وصل الى التجريد ، ونشر كتاباً أسماه [ الروحي في الفن ] . وكانت لوحته المستوحاة من لوحة لمانيه ( أكوام التبن )

نقطة انطلاق الفن التجريدي في الغرب قاطبة . وبعد أن زالت الفاشية في أوروبا ، هجم الفنانون هجوماً المتعطش على التجريد فكثر المدارس ، والتقليعات !...

وبالغ الفنانون في الحرية في العمل ، حتى بلغت أوجها في الستينات ، ثم هدأت نسبياً . ولكن التجريد فن غريب عن العقلية ، والمجتمع الأوروبي خاصة ، والغربي عامة ، لذا ، و يومنا هذا ، خفت هذه الحدة ، وراح الفنانون يعودون الى الفن التصويري .

أما في الشرق فالفن فن مخالف تماماً ، وسيكون هنا موضوع بحثنا القادم .



# نذير نبعة والواقعية الأسطورية

طارق الشريف

وقد انطلق من ( الواقعية ) وإن لوحاته الاولى تكشف عن تعلق بالفن الواقعي ، كما تكشف عن قدرته على التعبير بالخطوط ، وقدرته على النفاذ إلى أعماق موضوعاته ، وعدم الوقوف عند الرؤية الحسية الاولى ، ولا ينقل ما يرى مباشرة ، بل يسعى إلى النفاذ لأعماقها وتقديمها .

وكانت ( الواقعية ) هي محور تجاربه الفنية التي رسمها في فترة الدراسة الاولى في ( القاهرة ) ، الواقعية التي لا تنقل ما تراه حرفياً ، ومباشرة ، بل ( الواقعية ) التي تسعى لتأليف الموضوعات ، واعطاء العمق عن طريق المضمون الاجتماعي للعمل ، وإن لوحته عن ( عمال مقالع الاحجار ) ، تدل على المفهوم الجديد للواقعية الذي توصل إليه فترة الدراسة الاولى .

واتجه بالواقعية اتجاهها تعبيرياً بعد عودته مباشرة ، وعبر عن مآسي الانسان المعاصر في مواقفه من الحضارة الحديثة ، فأعطى وجهاً آخر للواقعية حين ربطها بالدفاع عن الانسان وعن استلابه وضياعه في عالمنا المعاصر ، وسمح لنفسه ببعض التحويراته الفنية للانسان والاشكال ، لتستأده على التعبير عن ( المضمون ) الذي يريد ، محاولاً التخلي عن الرؤية التقليدية للواقعية ، والالاحاح على مفهومها الجديد ، على أنها : [ تعبير عن الارتباط بالواقع وتقديمه ، وليست النقل المباشر ، ولا تصويره ، بالمفهوم الحسي الفيزيائي ] .

## تمهيد

لقد استطاع الفنان ( نذير نبعة ) اثبات جدارته كفنان طبيعي في حركتنا الفنية ، وذلك بعد فترة انتاج فني متواصل ، وحقق ( اسلوباً متميزاً ) يملك اللغة الفنية القادرة على التعبير عما يريد ، ودل على المراحل المختلفة التي مرت بها تجربته ، على تنوع قدراته الفنية ، حتى استقرت تجربته على أسلوب خاص ، يمكن وصفه على أنه [ واقعية ... مبسطة ومعبرة ] ، وقادرة على التواصل مع الناس ، والتعبير عما يرغب به ، من رؤى ومواقف فكرية وفنية ، وتوليد الفن العميق والأصيل ، ومن أبسط الاشكال وأكثرها عادية والفة .

وقد مرت تجربته بعدة تحولات فنية ، واسلوبية وعرفت عدة صياغات فنية ، وذلك منذ عام ( ١٩٥٥ ) حين اكتشف لأول مرة ، - أنه يستطيع التعبير بالرسم ، واعطى ما هو متميز وخاص ، وقدم اللغة الفنية القادرة على التعبير عما يرغب به ، والتي منحته الرضا والقناعة .





نذیر نبعۃ - بریثۃ



وساعدته هذه التجارب على البحث عن تحليل للجسد الانساني ، واختزاله ، وتلخيصه ، وابتعد عن تقديم الافكار المسبقة عن الانسان ، ولجأ الى تحليله وتبسيطه ، وهكذا اكتشف قدرة الخط على التعبير ، وبلون واحد : عن المواضيع المختلفة ، ودخلت تجربته في مرحلة جديدة تؤكد على الواقعية الفنية ، وعلى الحلول الممكنة تشكيمياً للتعبير عن اعمق الموضوعات ، فقدم ( المرأة ) كنسيج عضوي ، والح على الأشكال اللحمية الكتلية التي تكفي الاجساد . وأعطى فناً هو شعر خالص ، وهو لغة خاصة تسمح له بان ينقل ما يريد ، وهذه التجارب فتحت الباب على مصراعيه الى ( فن سياسي مباشر ) ، فرسم مئات اللوحات وبمختلف المواد ، عن المواضيع السياسية الراهنة ، وأعطى الفن السياسي الخاص ، وربط ( الواقعية ) بالمواضيع السياسية ، دون أن يرسم الاشكال بشكل واقعي ، بل اختزل و اضاف وتوصل الى صيغة تختصر الانسان وتقدمه ، الانسان الشهيد والانسان المقاتل ، وحاور المواضيع المختلفة ، مقدماً حلولاً فنية ملائمة .

وحين سافر الى ( باريس ) للدراسة ، أخذت ( الواقعية ) شكلاً جديداً ، واتجهت الى تحليل الواقع واكتشاف القيم الهندسية فيه ، ومحاورة المفاهيم التصويرية في علاقاتها مع القيم التجريدية ، ودخلت تجربته في تصور جديد للفن ، يؤمن بأن أعمق الافكار يمكن التعبير عنها بأبسط الصيغ ، وقدم الحلول الفنية الممكنة واستعان بالرموز التي أغنت موضوعاته ، وأعطتها العمق الضروري .

وهذا يدل على أن ( نذيراً ) قد ربط فنه بالتعبير عن الانسان ، وعلى أن يكون تعبيره واقعياً بالمعنى الجديد للواقعية : وأن تجربته قد عكست دوماً مضموناً انسانياً بياغة تتطور عبر التجربة والاكتشاف : وهو يجري بحوثه الفنية المختلفة ، ليعمق هذا المضمون ، وأعطائه التانة الفنية ، والصيغ الملائمة ، وهو يولد في كل مرحلة ما هو جديد ، يتفاعل مع ما سبق له أن اكتشفه ، حتى يعطي ما هو اعمق وأكثر أصالة .

وقد اكتشف عبر هذه المسيرة ، والتجربة ، بأن على الفنان أن يخوض تجربه الاصاله وحيداً ، وعليه الا يقنع بما هو موجود من مفاهيم فنية سابقة ، ولا يرضى بما هو ( قبلي ) لان عليه أن يضيف دوماً ما هو جديد ، ويتعرف على الأساليب ويجربها ، ويستخلص منها ما يريد ، ولهذا عرف عبر مسيرته الطويلة العديد من التجارب الفنية ، واقترب من بعض المدارس الفنية الشهيرة ، واستفاد منها ، ودمج بين أكثر من أسلوب في حوار ، حتى اكتشف كل ما

كان يبحث عنه ، والذي مثل خلاصة مكثفة لتجاربه كلها ، وما تعلمه ، وما اختاره من صيغ ، وما آمن به من أفكار ، وقد وضع كل التجارب أمام تساؤل أساسي حول مدى قدرتها على الايصال ، وتفاعلها مع الناس ، وذلك لكي يحل الاشكال الاساسي ، الذي كان يشغله في المراحل الاخيرة ان يقدم الفن الاصيل الواقعي والعميق ، والقادر على التفاعل مع الآخرين وعبر لغة مقرأ .

وهكذا قدم لنا الشكل الاعمق للواقعية حين ربطها بالرمزية ، والتي أخذت معنى جديداً مستخلصاً من كل تجاربه ، والتي نشأت نتيجة لتفاعلها مع الصياغة الواقعية الدقيقة ، ومع الأشكال البشرية التي تبدو أساسية ، وحولها العناصر والخلفيات التي أخذها من الواقع المحلي ، والتي حملت مضموناً جديداً و ( رمزاً ) اكتسبته من علاقاتها مع بعضها ، وهكذا لم تعد الخلفيات والزخارف والوانها والحلي ، مجرد زخارف او جمالية بلا مضمون بل اكتسبت من وضعها الجديد ، المضمون المعبر ، وكذلك هي ( المرأة ) .

وأغنى تجاربه بما أحبه من عناصر محلية ، أعطاها في اطار واقعي ، ولكنها أخذت قيمة جديدة ، وقد ساعدته على التعبير عن المضمون الذي يريد ، وقدمت الاطار الذي يخدم المضمون ، وهكذا أحيا وجدد هذه العناصر وأعاد تقديمها ، وحملها الافكار التي يريد ، وظلت لغته فنية تشكيلية تستخدم الحلول الفنية ، بدون تعقيد ، وجعل المشاهد - أي مشاهد - يرى في لوحته ما يرضيه ، مهما كان هذا المتذوق ، تاركاً لمن يريد العمق أن يكتشفه في نفس اللوحة ، مستعيناً بالاساطير القديمة ، وبالعالم الخاص الذي قدمه بكل خصوصية ، ليكشف عن أسلوب شخصي متميز .

وقدم كما عودنا ، رؤية عميقة متميزة ، تربط الفن بالواقع وتعبير عن ( المضمون ) ، وعبر وسائل فنية محضة ، وظل الانسان هو الشغل الشاغل له ، وظلت رؤية واقع هذا الانسان هي الغاية الفنية ، وأضاف الى ذلك كله شيئاً هاماً ، وهو أن على الفن أن يملك القدرة على التحوار مع هذا الانسان الذي أنتج الفن أصلاً له .

وهكذا اضاف الهدف الجديد لتجربته والذي اكتشفه مع حوار مع واقعه ، ودلل على عمق صلته بالواقع ، كأشياء وتراث ، وعلى عمق ارتباطه به كبشر وحالات انسانية .

وهذا يعني أن تجربته الجديدة هي محصلة ، وتركيب لكل ما قدمه في الماضي ، ولن يتسنى لنا فهم ما توصل اليه ما لم نلق نظرة على هذا الماضي لندرس . ونحمله ، ونكتشف المراحل المختلفة التي





بيت جدي - من الذاكرة

الرسم ، وما يملكه من اتجاه واقعي دقيق ، كما زار  
مرسم الفنان ( نصير شوري ) ، وتعرف على أعماله  
الانطباعية ، وكانت الانطباعية هي الفن السائد في هذه  
المرحلة ، ولم يتجه الى الانطباعية ، ولم يكن واقعيا  
بالمعنى المعروف عند الفنانين الواقعيين ، ولهذا لم  
يفضل الرسم المباشر للموضوعات ، بل آثر أن يختار  
شجرة من هنا ، وشجرة من هناك ، ليؤلف لوحات  
المناظر ، ويجمع هذه العناصر المؤلفة في لوحة ، وقد  
استفاد من تجربة الفنان ( محمود جلال ) ، التي كانت  
تتجه الى تأليف الموضوعات ، وتفضله على رسمها  
مباشرة ، أو نقلها من الواقع ، وهكذا اكتسب دقة  
الرسم الواقعي ، وأضاف التكوينات المبتكرة ، وتدريب  
على التأليف الفني منذ البداية ، وأحب اختيار  
موضوعاته ، وتشكيلها وفق رغباته ، وقدم التجارب  
الفنية التي تريد إعادة تأليف الواقع وتقديمه ، ولا  
تبقى عند حدود نقله المباشر . محاولا تقديم رؤية  
شخصية .

وقد أتاحت هذه الفرصة له أن يتعرف على  
التجارب الفنية الحديثة ، التي قدمها الفنان الراحل  
( أدهم اسماعيل ) ، الذي عبر عن طريق الخط العربي  
اللامتناهي ، وقدم فنا عربيا حديثا ، وكذلك شاهد  
أعمال الفنان الراحل ( نعيم اسماعيل ) ، الذي رسم  
عدة موضوعات سياسية بروح عربية ، وأعمال الفنان  
الشباب ( مروان قصاب باشي ) الذي حاول التعبير  
بلغة حديثة في تلك الفترة ، و ( برهان كركوتلي )  
الذي قدم تجارب واقعية ، تختلف عن تجارب  
الرواد .

**لكن مرحلة ( التكوين ) الأساسية ، التي أعطت  
( نذير نبعة ) أهم المنطلقات الفنية والفكرية ، هي فترة  
الدراسة الأولى له في ( القاهرة ) ، التي عرفته على  
الفن التشكيلي بشكل صحيح ، وهكذا أطلع على  
الانطباعية وعلى الواقعية ، وأدرك الخلفيات الفكرية  
التي تكمن خلف هذه المدارس الفنية ، وكانت ( القاهرة )  
تعيش فترة ازدهار فكري وثقافي ، والعاصمة  
الحضارية التي تجمع الطلبة من أنحاء الوطن العربي  
وأفريقيا ، المعارض الخارجية عديدة ، ولعل أهمها  
( بنيالي الاسكندرية ) ، الذي كان يعكس الفن  
التشكيلي في كافة دول البحر الأبيض المتوسط .**

واستفاد من تجارب المدرسين الذين التقى بهم ،  
وزادت خبراته الفنية ، وقدم التجارب الدراسية  
المتنوعة التي تدل على قدرته الفنية العالية ، والتي  
صقلتها الأجواء الفكرية التي ساعدت على تبلور  
أفكاره ، والتي يمكن أن نحصرها ضمن عدة مفاهيم  
أساسية ، ولعل أهمها ربط الفن بالإنسان ، وتقديم

مرت بها تجربته ، والتي ساعدت في الوصول الى  
ما توصل ، وسوف ترجع هذه المراحل الى ثلاث  
مراحل هامة ، لها خصائصها المستقلة ، ولها  
موضوعاتها وصياغتها وأهدافها التي صبت جميعا في  
هدف واحد تبلور في أسلوب ( نذير نبعة ) الجديد  
والخاص .

### أولا : المرحلة الاولى

ولد الفنان ( نذير نبعة ) في قرية ( المزة ) ، القريبة  
من ( دمشق ) ، عام ( ١٩٣٨ ) ، وترعرع في أحضان  
الطبيعة في الاماكن المجاورة لدمشق ، وخصوصا في  
الربوة ، ومن عائلة متواضعة في وضعها المادي ،  
وتعرف على الفن في المرحلة الثانوية ، واكتشف  
قدراته على التعبير الفني ، وكان على صلة بالفنان  
الراحل ( محمود جلال ) ، نتيجة ل صداقته مع ابنه  
( خالد ) ، الذي كان فنانا أيضا .

وأمضى فترة من التمرين في مرسم الفنان ( ناظم  
الجعفري ) ، مستفيدا من قدرات هذا الفنان على







وتفاعلهم في الجهد المبذول ، ووحدة مصيرهم ، ولم يبرز شخصا منهم على باقي الاشخاص ، بل أعطاهم جميعا حجما واحدا ، في المقدمة ، وأشعرنا باستمرارية العمال حين وضع المجموعات في الخلفية ، وحين أضاف سلسلة من البشر العاملين ، في أقصى اللوحة ، ليؤكد على الحركة والاستمرارية ، بحيث ينتقل النظر من المقدمة الى الخلفيات براحة ، ودون أي جهد .

وهذا يدل على مدى وعي ( نذير ) للتكوين بمفهومه الواقعي والجدلي ، والذي لا نرى فيه السكون ، بل نحس بالايقاع الحركي الذي يجعلنا نمعن النظر فيما نشاهد ، وننتقل من عنصر لآخر ، لنرى في حركته وفي علاقته مع غيره مفاجأة غير متوقعة ، حتى ننتهي الى الجبل الذي أغلق الخلفية ومنع الفراغ من الظهور ، ولا نراه يؤكد على الآلات الضخمة ، بل نراه أعطاه حجما ضيقا في الخلفية ، وذلك لأنه يريد تصوير الجهد الانساني ، وصراعه مع الصخر ، وتفوقه عليه عبر التضامن الذي تؤكد عليه علاقات الاشخاص ، وحركاتهم ، واستمرارية الحركة .

وقد أعطت اللوحة الانطباع بأن ( نذيرا ) ، قدم لنا لوحة تحمل الكثير من المفاهيم الواقعية الاشتراكية ، وهي تتجاوز كل المفاهيم السابقة التي عرفناها ، وتدل على مدى تمكنه من الامور الاساسية في الفن ، كما كشفت عن قدرته على التعبير عن الموضوع فيما بل تعتبر تنويجا لكل تجاربه ، وتجاوزا هاما لكل ما عمل .

ولكن هذا المفهوم للفن الذي توصل اليه ، وأبدع فيه ، قد دفعه الى البحث عما هو أفضل ، وذلك نتيجة لقناعته بأن على الفنان أن يتجاوز نفسه دوما ، وأن يضع لها أهدافا جديدة ، وأن هذه الاهداف قد حددتها الرؤية الفكرية التي تكونت في ( القاهرة ) ، ولهذا السبب أجل تنفيذها لحين عودته ، وأتاحت له فرصة الإقامة في ( دير الزور ) للتدريس فيها أن يحاول ذلك .

لقد رسم عدة تجارب في ( دير الزور ) ، واستهوتته الأشجار ( الغرب ) على ضفاف الفرات ، وقدم بعض موضوعات محلية ، وأتاحت الفرصة له أن يرسم كل ما يرى ، ويختزن الكثير ، وهو عارف ، بأن عليه أن يكتشف الحياة في المدينة ، وعليه أن يبدأ رحلة جديدة ، يكتشف فيها نفسه ، ويقدم ما هو خاص ، ويتجاوز المرحلة الدرامية ، التي استفاد منها ، وكانت المفاجأة في عام ( ١٩٦٥ ) ، حين نظم أول معارضه في دمشق ، وقدم فيها مجموعة تجاربه الجديدة ، التي بلورت رؤية جديدة للفن لم تألفها



منظر بيت

الفن الواقعي لكن بصورة متحررة ، والاهتمام بالفنون الشعبية ، واعتبارها مصدرا هاما للفنان التشكيلي ، والاستفادة من الاساطير ، ومن المأثورات الشعبية . وعلى الرغم من أهمية النتائج التي حصل عليها اثناء الدراسة ، لكن تجارب ( نذير ) الفنية ، كانت في مجملها دراسية ، يلح فيها على ( التأليف ) ، ويقدم ( المضمون الاجتماعي ) بلغة فنية واقعية دقيقة ، وينطبق ذلك على لوحته الهامة (عمال مقالع الاحجار) ، التي تدل على المستوى الفني المتميز الذي حققه في التعبير الواقعي ، وخصوصا في مجال ( التكوين ) الذي نراه حيا متحركا ، فيه الفهم الصحيح لمعالجة الموضوع ، وقد اعتمد على مجموعات من العمال ، وكل مجموعة تتألف من عاملين ، وقد أعطى كل شخص وضعاً يختلف عن الآخر ، في حركته وفي اتجاهه ، وساعدته العناصر الخلفية في التأكيد على المضمون ، وعلى الايحاء بالعمق ، وأضاف الى هذه المجموعات ، الروابط التي جعلت الحركة مستمرة بين المجموعات . ليشعرنا بترايط العمال مع بعضهم ،









د. محمد إدريس قوطرش

( الطلسم ) و ( إسرافيل ) و ( إنليل ) و ( كاهنة مردوخ ) و ( ساعة التنفيذ ) و ( صرخة سيزيف ) و ( الزيز ) ، وكلها تدل على امتزاج بين أكثر من عالم واحد ، وعلى تداخل أكثر من فكرة في لوحة واحدة ، فنحن نرى ( الأسطوري ) لأبعد الحدود ، الذي أخذه من الأساطير القديمة في بلادنا ، ومن الأساطير الشعبية ، ومن الأساطير العالمية ، إلى جانب ( الرموز ) التي تنوعت ، بين ( رموز تشكيلية ) لها طابعها الفني ، كاللون الموحد الأزرق المخضر ، الذي يعطي المشاهد نغماً حزيناً ، وبين ( رموز أسطورية ) ، إذ أضفى على ( سيزيف ) و ( إنليل ) و ( إسرافيل ) و ( كاهنة مردوخ ) ، وغيرها المفاهيم الرمزية ، التي عبرت عن قضايا معاصرة تماماً ، ورموز ( شعبية ) أخذها من الحياة التي حوله ، مثل ( الحوت ) الذي يتلع ( القمر ) ، و ( الزيز ) ، وقدم عبرها رؤيته الجديدة ، وهناك الرموز ( السريالية ) ، التي أصبحت معروفة في الفن التشكيلي العالمي ، والتي أعاد استخدامها للتعبير عن أفكاره ، مثل ( القواقع ) و ( المحار ) وغيرها .

وهناك الجانب الواقعي في التنفيذ ، الذي جعل هذه العناصر الأسطورية تحاكي الإنسان الواقعي ، **وقربه ، ولا تباعد عن الحياة التي نعيشها ، بل تقرب منها ، وهي تلح على تفاعل ما هو ( أسطوري ) ( رمزي ) مع ( الواقعي ) ليقيم الحياة المعاصرة كما يراها .**

وهذا يكشف عن رغبة ( نذير ) في التنفيذ البسيط لأصعب القضايا الأسطورية ، وامتزاج ( واقعية التنفيذ ) بالقضايا المختلفة التي تثيرها الشخصيات الأسطورية ، والتي توصلنا إلى ( جو ميتافيزيقي ) يهدف إلى التعبير عن أعقد القضايا بأبسط الأشكال ، وأكثرها عادية ، ونحس بعوالم غريبة تقربه من ( السريالية ) ، التي تفضل هذه الغرابة ، لكن دون الاعتماد على اللاشعور الفردي وتجسيده ، بل الارتباط باللاشعور الجماعي الذي يرتبط بالأساطير القديمة التي هي لا وعي الجماعة ، وتسخيرها لتعكس الأفكار المعاصرة عن الحياة .

وإن العودة إلى الأساطير القديمة في بلادنا ، والاستفادة منها ، وتحويلها المضامين الجديدة ، جعلت محاولته فريدة من نوعها في تاريخ الحركة الفنية في سورية ، إذ لم نعرف محاولة سابقة لجأت إلى هذا الأسلوب .

ولقد أثارت هذه اللوحات العديد من التساؤلات ، والتفسيرات الفكرية ، والفنية ، لما قدمته من مفاهيم جديدة ، ولما أعطته للمشاهد من فرص لتفسيرها ، وتشابكت التفسيرات واختلفت حول بعضها ،

قبله ، ومختلفة تماماً عما رسمه أثناء الدراسة ، والمعرض يمثل نهاية مرحلة ، وبداية مرحلة جديدة اختطها لنفسه .

وقدم الواقعية بصياغة جديدة ، نراها أقرب إلى التعبيرية ، لأنها لجأت إلى التحوير ، وإلى تقديم الإنسان في وضع استلاب كامل ، وتلح على العلاقة بين هذا الاستلاب وبين التطور الإنساني للحضارة الحديثة واستئمان بالأساطير الشعبية والدينية ، وقدم العناصر المختلفة التي حملت الرموز الجديدة المعبرة عن حالة تراجيدية يعيشها هذا الإنسان .

واعتمد على مهارته الفنية في التنفيذ لتقديم موضوعاته ، وحمل لوحاته الأفكار ، والأساطير ، والعناصر الرمزية المساعدة ، والتي دلت على اطلاعه على تجارب الفن العالمي ، وصلته بالتجارب الفنية المجددة في مصر العربية ، والتي قدمت لنا هذه القضايا .

ومن أهم اللوحات التي عرضها ، لوحات









زيارة الولي



فتاة

وفي نفس الوقت ، نرى الصيغ الفنية الأكثر بساطة ، والأكثر بعداً عن التعقيد ، والتي نحس بها في لوحته عن ( الزيز ) تلك الحشرة الجميلة الملونة التي يلهو بها الأطفال ، والتي جعلها ( نذير ) موضوعاً للوحة ، تحمل رؤية تعود للطفولة ، وتم تنفيذها ببساطة ، وبتكوين مبتكر يكشف عن جانب هام آخر في شخصية ( نذير ) الفنية .

لقد حققت تجربة ( نذير نبعة ) التي عرضها في المعرض الاول نجاحاً كبيراً ، ولقيت أعماله التجاوب الذي لم يكن يتوقعه هو نفسه ، لكن هذا النجاح لم يدفع ( نذيراً ) الى الاستمرار في هذا الاسلوب ، ولم يحمله على المتابعة بنفس الصيغة ، بل قدم ما هو جديد مرة أخرى في المعرض الثاني الذي نظمته عام ( ١٩٦٦ ) في صالة ( الصيوان ) ، وفيه جدد ( نذير ) نفسه مرة أخرى .

ولكن لماذا ؟

لقد شعر بأن ما قدمه في المعرض الاول قد اعتمد على كثير من الاساليب الفنية التي تأثر فيها في مرحلة الدراسة ، كالواقعية ، والسريالية ، والتكعيبية ،

ولسوف نحلل لوحة ( الطلسم ) لنكتشف هذا التشابك .

لقد صور ( نذير ) الحوت الذي يبتلع القمر ، إذ عاد الى أسطورة شعبية تفسر حادثة علمية عند خسوف القمر بأن ( الحوت ) قد ابتلعه ، وهكذا يخرج الأطفال في الريف حاملين الأدوات النحاسية ، ويطرقون عليها محاولين منع الحوت من ابتلاع القمر، وذلك حتى يتم انقاذه .

وفي الحكاية ما يفسر اللوحة ، التي نفذت ببساطة ، ولكن على المشاهد أن يدرك أن الحادثة المروية ، تدل على رمز أراد ( نذير ) منه فكرة أخرى، لأن الحوت أصبح رمزاً لقوة محرمة ، تعتدى على القمر وتحاول ابتلاعه ، ولا يفعل الناس شيئاً حيالها إلا الطرق على أدواتهم النحاسية ، التي لا تخيف الحوت ، وفي محاولة تفسير ( الحوت ) وما يرمز له ، يمكن أن نقسح المجال لأكثر من تأويل ، مما يكشف لنا عن مدى قدرة ( الرموز ) على تقديم تعبير لا مباشر عن الحادثة ، ومدى قدرة هذا التعبير على وضع المشاهد في حالة الرغبة في البحث عن تفسير .





إسرائيل

#### واحدة .

لقد قدم الصيغة الفنية الواحدة ، القدرة على التعبير عن شتى الموضوعات الهامة ، والقدرة على التفاعل مع الموضوع ، لتتبدل معه ، سواء كان هذا الموضوع شاعرياً أو سياسياً ، بسيطاً أو مركباً ، وظل يعني هذه الصيغة بالإضافة ، ويرفدها بالعناصر المختلفة ، التي أعطت للمرحلة الثانية وحدة فنية متينة ، وصيغة تشكيلية متماسكة .

في البداية ، لجأ الى صياغة شاعرية للأشكال الانسانية حين رسم النساء والاطفال ، إذ قدم الشكل بالخط وحده ، الذي يحدد المرأة ويقدمها لنا بحيوية ، وبرز لنا الكتلة اللحمية التي ضخمت الشكل وساعدت على التأكيد على أهمية الموضوع ، وعلى قدرته على التعبير عن ( المضمون ) .

وهكذا توصل الى الصيغة الأكثر بساطة ، مما عرفناه له ، مختزلاً التفاصيل ، ومؤكداً على العناصر الهامة ، مرجعاً الشكل الى صياغة مختزلة ، قابلة لتأخذ كل المضامين ، وربط هذا الشكل المختزل بالبيئة المحلية ، لأن ما رسمه هو نتيجة لتفاعله مع

والتعبيرية وغيرها من الاتجاهات ، ومحاولة دمجها مع بعضها للوصول الى شيء شخصي وتقديمه ، وشعر بأن ما قدمه لم يكن على صلة بالفن المحلي ، وخصوصاً الفن التدمري والعربي ، وما قدمته هذه الفنون من حلول فنية ، والتي بدأت تثير اهتمامه لما فيها من ابتكار تشكيلي ، وإبداع فني .

#### المرحلة الثانية

وبدأت المرحلة الثانية من انتاجه الفني ، على ضوء هذا التوجه الذي ارتبط باطلاعه المتزايد على الفنون القديمة المحلية ، والتي جعلته يخوض تجربة جديدة بحثاً عن أسلوب شخصي ، على صلة بالواقع المحلي من جهة ، وعلى ضوء مفهوم حديث للفن من جهة أخرى ، ودخلت تجربته في إطار (الحداثة الفنية)، بكل ما تعني هذه الكلمة من معنى ، وقدم الفن الذي يملك وحدة الأسلوب ضمن اللوحات المعروضة وتناسقاً تشكلياً ضمن اللوحة الواحدة ، وفي مجموعة الأعمال المعروضة ، أو التي نفذت في مرحلة



بالأحداث فرسم الملصقات السياسية ، والموضوعات المرتبطة بالنكسة ، والعمل الفدائي ، وساعدته خبراته الفنية على تقديم الأعمال الفنية السياسية ، التي انتشرت في تلك المرحلة ، وعبرت عن مدى تفاعل ( نذير ) مع الأحداث ، وارتباطه بها ، ومدى قدرته على خلق صيغة فنية ملائمة للموضوعات التي طرحها .

إن البداية قد ارتبطت بعملية تبديل في الموضوع الرئيسي الذي كان يشغله حين رسم النسوة بشاعرية ، وهكذا قدم الإنسان المقاتل الفدائي ، وأعطى هذا الإنسان غير شكل مختزل أيضاً ، ولكنه شكل إنسان صلب ، وقوي ، فأعطى الخطوط التحوير المطلوب ليقدمه ، وعلى الرغم من تعدد الصيغ التي قدم فيها هذا الإنسان ، واختلاف المواقف التي وضعه فيها في لوحاته ، مقاتلاً ، وشهيداً ، ومرتبلاً بالأرض ، ومدافعاً عن العائلة ، لكنه أغنى هذا الشكل بالمضمون ، وجعله شكلاً مألوفاً للناس ، وقادراً على أخذ شتى الأوضاع المطلوبة بتحويرات بسيطة ، حتى انتشرت أعماله ، وأصبحت نموذجاً لفن سياسي ملتزم يقدم المرحلة ، وحافظ على اللون الموحد الذي يعطي الحالة النفسية والذاتية ، وانتقل من اللون الصحراوي المعبر ، ليصبح لوناً بنياً محمراً ، وليؤكد على ثورته وتمرده .

ورسم اللوحات المختلفة بالحبر الصيني ، والقلم ، واشتهرت تجاربه التي قدمها عن ( القضية الفلسطينية ) ، والتي طبعت الى جانب أشعار من الأرض المحتلة ، اختارها لتعبر عن الموضوعات المرسومة ، وعمل في الصحافة ، ورسم العديد من اللوحات وأغلفة المجلات ، واشتهرت رسومه لمسلسلات الأطفال وكلها أعطت التأكيد على مدى تمكنه من التعبير بمختلف الوسائل الفنية عن الموضوعات المختلفة ، وكانت دوماً الموضوعات السياسية هي التي تستأثر باهتمامه ، والتي عكست المرحلة تماماً .

ولقد حافظ في هذه الفترة الهامة على المفاهيم الفنية الرئيسية التي توصل اليها في البداية ، وأعطاه القدرة على التلاؤم مع الموضوعات الجديدة ، بحيث ظل الخط هو الأساس في التعبير ، وظل اللون موحداً ، واللوحة تملك الوحدة الفنية ، التي تعطي العمل المتناسك ، ورغم اختلاف المضمون الذي سعى له ، وتبدل الهدف والموضوع المعالج ، ولهذا استمرت الوحدة في اللوحة ، والأعمال المتقاربة ، وإن أجرى التعديلات الضرورية لتقديم الموضوع الجديد ، وعكس الأهداف التي حددتها المرحلة ، والتي كان فيها ( فنناً



أبواب العرب

( دير الزور ) ، فالنسوة من هناك ، وكذلك اللون ، الذي كان موحداً ، صحراوي ، يعطي النغم الشعري للموضوع ، وحتى العناصر القليلة التي قدمها الى جانب النسوة قد ربطت تجاربه بالبيئة المحلية .

وساعدته هذه التجارب على تقديم عمل فني حديث يملك المضمون الشعري ، والمرتبط بالبيئة ، وعلى تقديم أعماق الشخصيات التي رسمها ، وعلاقة جدلية بين شكل انساني مختزل ، وبين عالم داخلي استطاع النفاذ اليه ، ليُعبر بالخطوط والألوان والعناصر الأخرى المساعدة ، وهكذا سبر أعماق شخوصه ، وأعطى الجديد عبر هذا التوافق بين ( المضمون ) و ( الصياغة ) ، و ( الموضوعات ) ، ولجا الى التحويلات الشكلية المختلفة لتخدم هدفه ، وتقدم عملاً حديثاً مدروسة في كل عناصره ، ومعبراً عن أقصى درجات التأليف المتميز للوحة .

وقد خضعت هذه التجربة ، وما توصلت اليه من حلول فنية ، لاختبار هام وعنيف عام ( ١٩٦٧ ) ، وذلك بعد نكسة حزيران ، وقد جعله ذلك يندفع ليقدم العديد من التجارب الفنية الهامة ، المرتبطة





الخفاش

سياسياً ) بكل معنى الكلمة ، تغيب الجوانب الذاتية في عمله ، ولا تبرز الا العوامل الموضوعية الخارجية المرتبطة بالاحداث .

وقد طرأت بعض التعديلات على الموضوعات التي كان يرسمها ، بعد ذلك ، وبدأ يقدم هذه الموضوعات ضمن مفاهيم جديدة ، تبتعد عن المباشرة في التعبير الذي كان يميز الفترة الماضية ، ولجأ الى عدة عناصر فنية أخذها من التراث الحضاري القديم ، ليعطي لوحته مفهوماً جديداً ، مع المحافظة على الهدف الذي وضعه نصب عينيه ، وهو وحدة اللوحة تشكيمياً ، ومتانة بنائها ، وتكوينها .

وتخلّى عن التعبير بالخط وحده ، ودخلت العناصر الاخرى - التي ساعدته على تقديم عمل حديث فنياً - واستخدم ( الوجوه النسائية ) ليرمز لفكرته ، فأغنى أعماله ، وازدادت تعقيداً ، ولكنه حرص على الحلول الهندسية للتكوين ، كي يدمج

العناصر المأخوذة مع العناصر المبتكرة ، وتتألف ضمن المساحة المدروسة ، وتداخلت الجوانب الذاتية مع العناصر الموضوعية ، في العمل الواحد ، وعادت الرموز لتساعده على التعبير عن مضمون سياسي لعمله ، وأضاف ملمس سطح خشن للوحة ، ليوحى بالقدم ، ولقد حافظ على اللون الموحد الذي يعطي دوماً النغم المطلوب .

وحقق الهدف الاساسي الذي كان يسعى له ، طيلة هذه الفترة الهامة من تجاربه ، وهو أن يعكس في أعماله ( ما هو محلي ) أخذه من التراث العريق في بلادنا ، ويقدم الموضوع السياسي بعمق جديد ، وضمن بناء حديث للوحة ، والمدروس من كل جوانبه، وعن طريق تكوين يتفاعل مع الموضوع ، والمضمون المطلوب .

ولعل لوحته ( عروس من الفرات ) ، التي رسمها في هذه المرحلة تقدم لنا خلاصة مكثفة عن هذه الفترة كلها .





المقارعة

الشكل وعناصر التكوين لتقديم المضمون ، والكشف عنه .

ولم يقتصر تجاربه على الأشكال التي أخذها من ( الفرات ) ، بل قدم لنا بعض الوجوه التدمرية في إحدى لوحاته ، وكذلك عاد إلى الكثير من الأشكال الآشورية ، ودمجها الجوانب الشعبية ، ووجد في كثير من الحلول الفنية القديمة ما يلائم أسلوبه التحليلي للوجوه ، وما يتفق مع غاياته الفنية .

لكن هذا التوازن الذي كان محكماً قد بدا يتعرض لبعض الهزات في المرحلة التالية ، حين رسم النسوة اللواتي قد تعرضن لهزة نتيجة لفوضى معينة ، فقد رسمهن متطايرات يعزفن الناي ، وقد هاجمت المدينة القابعة في الخلفية القوى الفوضوية تريد تدميرها . واعطى أقصى الجمالية في القباب ، والمآذن ، والبيوت الشعبية ، التي عكست المدينة الهادئة ، وبدأت معركة قاسية بين الجمال والفوضى التي تريد القضاء على كل شيء ، وأصبح واضحاً أن ( نذيراً ) لجأ أيضاً إلى ( الرموز ) ليعبر عن الموضوع السياسي ، وبدأت اللوحة متكاملة فيها صراع تراجمي ، بين حالتين ، ولكن البناء ظل متماسكاً متيناً ومعبراً .

إن ( نذيراً ) يلجأ إلى ( العناصر التشكيلية العربية )

إن الوجه المرسوم قد أخذ من الرسوم التدمرية ، وتكشف عنه ( العينان ) و ( الحلي ) و ( الأزياء ) ، وقد لجأ إلى المفاهيم الفنية الحديثة ، التي قربت تجربته من ( التكعيبية ) ، والتي الحت على الجوانب الهندسية المعمارية في العمل الفني ، والتي تقترب من الأشكال الفراغية المثلثة الأبعاد .

ويمكن الملاحظة بأن الوجه قد تحول إلى نصف دائرة تتجه إلى الأعلى ، وتقابل غطية الرأس ، المثلثة الشكل ، والشديان كاملاً الاستدارة ككرتين تامتين ، وتحولت اليدان إلى هرم هندسي .

أما التكوين فهندسي الطابع منظم ، أقرب للتناظر منه لأي شيء آخر ، واللوحة تحقق بمجملها المفهوم المدروس للعمل بكل عناية .

أما من حيث المضمون فقد لجأ إلى ملمس السطح الخشن للأرضية الذي يذكرنا بالصحراء ، وكذلك اللون الصحراوي ، ويقدم لنا الأرض الرملية وما تحمله من تأثيرات ، ونرى الترابط بين المرأة والبيوت ، والتي تحولت الأشكال التفصيلية في الخلفية لتبرزها ، وهكذا دلال على عمق ترابط المرأة مع الأرض ، وارتباطها بالتراث ، وهي قوية تعبر عن عمق حضارتها ، وقوة بناء حركاتها ، وحلولها التشكيلية ، والتي تحولت المرأة فيها إلى رمز معبر عن ( الأمة ) ، وقد تفاعل





الدراسة دخول ( نذير نبعة ) في مرحلة جديدة من التعبير .

لهذا نستطيع أن نعتبر هذه الفترة الدراسية هي البداية ، التي مهدت الطريق امام اكتشاف أسلوبه الخاص ، واستقرار تجربته بعد مرحلة طويلة من الحوار مع القضايا المختلفة التي يثيرها الواقع من جهة ، أو التي تثيرها الحلول الفنية المتنوعة لهذه القضايا .

انطلق ( نذير ) في تجاربه الفنية التي قدمها في ( باريس ) من ( الواقع ) ، وبدأ يحلل هذا الواقع ، بدقة فوتوغرافية ، وذلك لكي يزيد من عمق صلته به ، ورسم العديد من الأعمال القلمية التي تكشف قدراته الفنية العالية في الرسم ، وعاد الى هذا الواقع يحلله الى صيغ فنية هندسية ، بأسس معمارية ، ويعمق هذا التحوير للواقع ، حتى توصل الى التجريد الذي نحس بأنه مشيع بالواقع ، ومستخلص منه ، ووصل الى نتيجة هامة ، وهي أن على الفنان ألا يقطع الصلة مع الواقع بشكل نهائي ليفرق في الجوانب الذهنية المحضة ، والا يكون الحل الفني على حساب ( المضمون الفكري ) ، وأن يخلق التوازن المطلوب من الفنان . وكانت مهمته شاقة لأن عليه أن يقنع المتحاورين

من التراث ، ليقدّم موضوعه الفني ، وهو يعزز بهذا تجاربه المختلفة التي تسعى الى ربط الفن بالتراث العربي المتنوع ، وهو في كل الحالات يقدم من التراث ما يلائم الموضوع الذي يعالجه ، ولا يقحم الاشكال في اللوحة ، بل هي تؤدي هدفاً ، وتقدم ( مضموناً ) ، ولا معنى لأي شكل ما لم يكن موظفاً ضمن اللوحة التي تتوازن لأنها درست فنياً ، وعولجت تكويناتها لتخدم الغاية ، وهي إيجاد لوحة فنية على صلة بالواقع معبره عنه ، ولها عمقها التاريخي وأبعادها ، وهي اللوحة الفنية المدروسة ، وظلت تجاربه تنحو هذا المنحى حتى سافر الى ( باريس ) ليدرس مرة ثانية ... وبدأت مرحلة جديدة في تجربته .

لقد سافر ( نذير نبعة ) الى ( باريس ) للدراسة الفنية في المدرسة العليا للفنون الجميلة ، وأمضى عدة سنوات هناك ، وكانت فترة الدراسة الثانية هامة جداً بالنسبة له ، لأنها وضعت تجربته الفنية كلها أمام امتحان جديد ، إذ كان عليه أن يحاور الفنانين والأساتذة ، وأن يقنعهم بتجاربه الفنية ، ويطور تجربته مرة أخرى على ضوء جديد ، وأن يفاعلها مع التجربة الحديثة للفن التشكيلي ، ويرى ردود الفعل التي تقابل بها هذه التجربة ، وكانت محصلة هذه





العروس

ودمج التجريد بأواقع ، والرموز البسيطة بأفكار العقدة ، ولجأ إلى حلول مختلفة ، ليصبر عن كل ما يخطر له ، وكانت تجربته منهجية في عملها ، لتتلاءم مع المرحلة الدراسية التي كان يمر بها . ولعل لوحته الشهيرة عن ( الزنابق ) تعطي فكرة واضحة عن التجربة التي قدمها في هذه المرحلة .

يصور ( نذير ) تفتح الزنابق في لوحته ، إذ برزت عدة زنابق من برعمين ، وقد شقت الزنابق البرعم وانطلقت نحو الخارج ، وقد رسم التفاصيل الداخلية التي شكلت عالماً عجيباً يكاد يكون خالياً ، بالرغم من واقعيته ، وأعطى الرمز عبر عملية الصراع بين العناصر التي ضمها البرعم وبين هذه العناصر التي تفتحت ، وأوحى بالفروق في الحالتين ، وتحولات هذه العناصر من وضعها الملق المسجون ، إلى وضع التفتح والتحرر من القيود ، وهكذا جعل ( تفتح الزنابق ) تحمل المضامين التي يريد ، وفي نفس الوقت ، يمكن أن يرى المشاهد اللوحة المدروسة كعلاقات تشكيلية ، تتصف بالدقة والقوة .

وقد استفاد ( نذير ) من عملية دمج التفاصيل ، وتحليلها ليغني عالمه ، وفي نفس الوقت ، أقام التكوين الخاص ، وتوصل إلى رؤية جديدة ، تحمل أكثر من هدف ، وأعطى اللوحة الدور المطلوب منها ، حين قدم

معه من الفنانين الفرنسيين ، بقدرته على تحقيق الهدف ، وهو الوصول إلى العلاقات الفنية المدروسة في اللوحة ، من جهة ، وربط ذلك بمضمون معين يريده ، حتى لا يبقى العمل الفني في حدود الصياغة الفنية ، ومتطلباتها الشكلية ، واللونية ، ويقدم الحلول التشكيلية المستقلة .

وهذا يعني الحوار مع أستاذه حول هذه القضية ، وإثبات صحة ما ذهب إليه ، وبالتالي خوض تجربة من الجدل حول هذه القضية الهامة ، التي كانت تؤرقه ، واقناع المشاهدين بصحة ما ذهب إليه .

ولقد أثبت قدرته على ذلك ، حين رسم موضوعه الهام وهو ( النباتات ) ، إذ جعل النباتات التي حلها تشكيلياً تقدم ( المضامين ) التي يريد ، وتتحول إلى التعبير عن كل ( المواضيع ) ، ووجد في النباتات المختلفة ، القدرات التعبيرية والتجريدية التي تلائم أهدافه ، وجعلها تقدم الرموز المساعدة على التعبير الاجتماعي ، والقيم التشكيلية الواقعية ، والمفاهيم التجريدية ، وأعطى الموضوعات التقليدية ، مثل ( المنظر ) و ( الوجه ) و ( الطبيعة الصامتة ) ، والموضوعات المركبة التي قدمها ، وأعطى موضوعاته ( العمق ) المطلوب الذي كان مألوفاً في أعماله الفنية ، وأضاف بساطة التعبير الذي جعل لوحاته ( مقنعة ) ،



التجريد الذي يملك المضمون .

إن تفتح ( الزنابق ) قد يصبح رمزاً لمفهوم الحرية والإنطلاق ، وقد يكشف عن الصراع الذي يمارسه الزنابق لينطلق ، وهكذا أعطى الجانب ( التراجيدي ) في عمله ، ولم يتوقف عند الحدود البسيطة التي يقدمها هذا التفتح ، وهكذا أعاد تقديم أفكاره ورؤيته عبر اللغة الجديدة التي قدمها ، وأثبت أن الفنان يمكن أن يلجأ إلى أبسط الرموز ليبر عن أعقد الأفكار ، وقدرته على تناول أي عنصر من الحياة ، ليدرسه ويعالجه ويقدم عبره أهدافه المختلفة .

وقد ساعدته الدراسة على الوصول إلى حلول ممكنة لما يبدو ، لأول وهلة ، عسيراً أو مستحيل التنفيذ ، لكنه أصبح ممكناً ، إذا عالجه الفنان ، وقدم عبره ما يريد ، وهكذا لم يعد الفن يعني السيطرة على لغة التعبير والتقنيات ، على الرغم من أهميتها ، بل الوصول إلى شيء عميق يريده ، ولم يعد لعبة تشكيلية فيها الدقة والاحكام ، بل ... هو لغة فنية يستخدمها للتعبير عن ( مضمون ) .

وهو في نفس الوقت ، تجاوز كل الأشكال الفنية التي لجأ إليها في الماضي ، وخصوصاً في المرحلة السياسية المباشرة ، وفي المراحل الأخرى ، حين كنا نراه يلجأ إلى الأساطير والرموز المعقدة ، وأعطى التعبير بساطة ، وحلولاً تشكيلية ، ورموزاً من الحياة الواقعية ، وكانت تلك البداية الضرورية للمرحلة الجديدة التي وجد فيها ما أن يبحث عنه .

أما المرحلة الجديدة ، فقد بدأت بعد عودته ومثلت الصيغة الفنية التي ارتضاها لنفسه ، والعالم الخاص الذي نستطيع اعتباره محصلة لكل تجاربه الماضية ، وتجاوزاً لها ، وعمقا في التعبير مع بساطة ، وواقعية دقيقة مفهومة ، مع رموز وماتوحي به .

### المرحلة الثالثة

بعد رحلة من البحث عن الذات ، عبر التيارات والاتجاهات الفنية المختلفة ، والتي تعرف فيها على مختلف أشكال التعبير الواقعي ، وما يمكن أن تقدمه من أشكال مختلفة ، تبدأ من المحاكاة ، والتحويلات المختلفة التي يمكن الوصول إليها ، عن طريق البحث في الاتجاهات الفنية الغربية ، كالرمزية ، والسيريالية ، وكذلك التحليل الهندسي للأشكال ، وما يمكن أن تعطيه ، ومحاولة معالجة الموضوعات الإنسانية والسياسية والاجتماعية ، واكتشاف أهمية ربط الفن بالإنسان ومشكلاته ، والوصول إلى شخصية فنية خاصة به ، لها حضورها ، ولها أبعادها المستقلة ، والتي تطل على

أكثر من مدرسة فنية ، لتأخذ منها ما تحتاج إليه ، وفيها العودة إلى التراث القديم في بلادنا ، والاستفادة منه ، وتقديم وجوه نحس بأنها تنتمي إلى هذه الأرض ، والتي تختلف عن الوجوه المألوفة عند التراث الغربي ، وفيها المضامين الإنسانية التي تمثل بعداً جديداً ، وتحليل اللوحة وفهم مقدماتها ، والتي تتجلى في الوصول إلى الصياغة البسيطة ، والتي تبدو مألوفة للجميع ، وقريبة من القطاع الكبير من المشاهدين ، وذلك لكي يكونوا قريبين من الفن ، يستطيعون فهم ما يرسمه ، ولكن البساطة التي قدمها ، ليست البساطة السهلة كما تبدو للوهلة الأولى بل البساطة المعقدة ، وذلك لأن الحوار مع اللوحة له عدة مستويات ، ويتضمن ما هو قريب التناول ، ومفهوم ، وهناك الدلالات البعيدة ، والرموز التي تحتاج إلى الثقافة ، والتبحر فيما هو مرسوم لفهم دلالاته الأبعد ، وما يريد قوله والذي تقدمه الأشياء الموضوعة في اللوحات ، والتعابير التي تنطبع على الوجوه ، والتي تحمل شتى التفاسير ، والتي تقدم خصوصية ، توصل إليها عبر مسيرته ، واكتشف فيها ، أن ( الفن هو عملية جمع ودمج العناصر التي أخذها من شتى الامكنة ، وكذلك عملية ربط العناصر والأشكال في تأليف خاص ، وإعطاء فن له أكثر من بعد ، وله أكثر من أفق ويطل على أكثر من عالم ، وتقديم التركيب الخاص به ، والذي يحمل البعد الخاص بالفنان .

وعلى أن ندرك أن الفنان ( نذير نبه ) ، قد ازداد قرباً من الأشياء التي تحيط بنا ، وازداد حباً لها ، وتولعاً بما تقدمه من رموز ، وهو الذي جعله قادراً على اكتسابها المعاني الجديدة ، وحتى تنطق بكل ما يريد . ولقد أصبحت علاقاته مع هذه الأشياء حميمة ، ويستطيع أن يقول ما يريد عن طريقها ، ويحملها من المعاني والمواقف ما يريد ، لهذا لانراه يرسم الشخص وحده ، بل يحيط به العنصر الحيواني ، أو الأشياء ، أو الطيور أو القواقع ، أو غيرها من الأشكال ، ولا تقل أهمية هذه الأشياء عن أهمية الإنسان في اللوحة ، أو عن أهمية ( الفوضى ) التي تحيط به أحياناً ، وذلك لأن الفوضى التي تغالب النظام تعبر عن حالة تراجيدية ، يسعى للتعبير عنها ، وتقف هذه الأشياء معه ، تساعد على الغلبة والانتصار ، وهكذا تبدلت طريقة تناول الموضوعات الإنسانية ، وأصبحت أكثر بعداً عن المباشر وأكثر استقلالية عن غيرها ، وعبرت عن مشكلة الإنسان بشكل جديد .

ولقد توصل إلى الرسم الواقعي الدقيق ، وظهرت قدرته على التعبير ، بالمهارة المطلوبة ، والشكل الذي اختاره من أجل التعبير عن موقفه وبلغه قريبة ،





فتاة والزهر

وقادرة على الايصال ، ولكنها ليست المهارة المجانية ، التي تريد الدقة من أجلها ، بل الدقة التي تتعمق في الأشياء التي نراها حولنا ، وتولد المعاني الجديدة ، التي تسمى لتبرير وجودها ، وان العناية التي بذلها من الأشكال وحشدها ، ولسوف تتجلى أهمية كل عنصر يستخدمه ، وذلك حين نرى الترابط الصميمي بين المعاني والأشياء وتقديم شكل يحمل المعنى الرئيسي للوحة ، واعطاء الأشكال الأخرى في الزوايا ، والخلفيات لتقديم المعاني الإضافية التي تساعد على التوضيح ، وهكذا تصبح اللوحة كل متكامل ، وكل عصر له دوره ، وأهميته ، سواء من حيث المضمون أو التشكيل ، وهكذا يتكامل العمل الفني ويأخذ أبعاده ، ويصل إلى الفنان الذي يقدم [ عالما خاصا مستقلا ] له مقومات وجوده الخاصة ، وتستقل عن عالم الواقع المرئي وعلاقاته المألوفة ، وكذلك يعطي اللوحة استقلالها ، عن طريق العلاقات الفنية ، التي توحد العمل الفني وتجعله يتمتع بميزات الحضور الخاص ، واستقلاليته عن الفنان نفسه ، الذي لا نراه يرسم حالة انفعالية مباشرة ، ولا يقدم ترجمة ذاتية شخصية ، بل يحاول أن يعطي لأشخاصه حق الوجود في عالمهم الذي هو نتيجة لعلاقات التشكيل في اللوحة ، وما تتولد عنه من علاقات مستقلة الوجود ، ولها حرية الحركة وحمل الرموز .

وهكذا ، نرى الفرع العميق على الوجوه المرسومة أو الحزن الدفق في بعضها الآخر ، هو نتيجة الحوار الإنسان مع ما يحيط به من أشياء ، وهذا يعني ، أن اللوحة عبارة عن عالم متكامل ، ولها أكثر من جانب فهي تقدم حالات إنسانية متشابكة ، وليس لها المعنى المحدد المسبق ، لأنها تتمتع بالوجود المستقل ، وهكذا نرى لوحة [ الشهيد - ١٩٧٥ ] ليست مجرد محاولة اكتشاف ما هو أعمق من ذلك ، فاللوحة توحى بالفرح ، والرقص والزهور يعبران عنه ، ولهذا لا نرى تسجيلا واقعا للحادثة ، قدر ما نرى الإحياءات بالأفكار والرؤى ، وفيها ما هو عميق ، ونحن مدعون لاكتشافه عن طريق التعمق والدراسة .

ولهذا لا نرى المأساة وحدها ، ولا الحزن والألم فقط ، بل نرى الفرع ممتازا به ، وهو يسعى إلى عملية استقصاء كاملة للحادثة ، وتقديم جوانبها المختلفة ، والتي تحمل أكثر من دلالة ، وتسهم التفاصيل والأشياء الموجودة ، وما حولها من (فوضى) ، وهكذا نرى أعمق الأفكار وأكثرها أهمية ، تولدها الأشكال والعناصر ، فالزهور تولد المعاني المختلفة ، حسب مكان وجودها ولونها ، وشكلها ، وكذلك الطيور ، والحلي ، والأثاث ، والأزياء ، ويستطيع

الفنان تبديل المعاني المألوفة ، التي ترتبط الأشياء بها أحيانا ، ويعطيها الدلالات المغايرة لما هو مألوف ، والتي تكشف عن قدرته على إعادة خلق معاني هذه الأشياء ، وإعادة توظيف كل شيء ، وفق رغباته ، وحسب مفاهيم ( الحداثة الفنية ) ، التي ترفض اعطاء المعاني المسبقة الجاهزة ، بل ترى المعنى في الوضع الجديد للأشكال وعملية خلق جديدة ، وتوليد المعاني ، ويتوصل إلى العالم الجديد الخاص ، يتجاوز الأجزاء المكونة إلى كل جديد ، هو نتيجة لا يساوي مجموع الأشياء ، الذي يعني الإضافة الجديدة ، التي نراها في ( الأشياء ) التي أصبحت رموزا ، فاكسبت ماهية جديدة ، مكتسبة من وجودها وما حولها ، وليس من قيمتها الأصلية .





## فناء وانها

وهكذا قدمت المرحلة الجديدة التي قدمها | نذير نبقة | ، الكثير من المتغيرات ، وفيها الكثير من التجديد ليقدم العالم الخاص به ، واللغة المستقلة التي تملك القدرة على التعبير عن الموضوعات المختلفة ، والتي تجلى فيها التعبير عن واقع الانسان المعاصر ، وهذا الواقع هو [ واقع تراجيدي ] ، ويملك القدرة على تنويع طرق الوصول اليه ، واختلاف اشكال التعبير عنه . وحتى نستطيع التعمق في دراسة التجربة ، وفهم أبعادها المختلفة ، وقدمه من أشكال مختلفة ، وعلاقتها بالتعبير عن [ الانسان ] ومشكلاته وما قدمه من لغة فنية

حديثه ، تربط الرؤية بما هو مستجد من الافكار وطرق التعبير عنها .

ولهذا لا بد من أن ندرس [ الواقعية ] التي قدمها ، وكيف عالج مواضيعه التي يحتل [ الانسان ] فيها دوراً أساسياً ، و [ الحداثة الفنية ] التي قدمها التي أعطت للواقعية المعنى الجديد المستقل .

### أولاً : نذير نبقة ... والواقعية

لكل فنان متميز أسلوبه الفني ، الذي يعني اختياره



## نباتات

وتجاربها الخاصة ، و نتيجة لتفاعل هذه الاشكال مع موضوعاته ، التي اختارها الفنان ليعبر عن الواقع واقعه هو ، وما يراه الفنان ضرورياً ، من اضافات ليصبح لفته الفنية قرة على تقديم رؤيته وما يسمى له ، وتملك اللغة الفنية ، العناصر الرئيسية الثابتة التي تحدد ( هويته ) ، بالاضافة الى المتغيرات ، والعناصر الثابتة تتكرر في مجموع اللوحات والتجارب ، وتتفاعل مع مختلف الافكار والرؤى والم شخصيات ، وتقديم الرؤية الفنية وما ارتضاه الفنان لنفسه ، وما

شكل معين من التعبير ، ليحقق معالجة خاصة لموضوعاته ، ويقدم رؤية فنية تصلح لمعالجة المضامين الانسانية التي يسعى اليها ، وتكون لغة الفنان الخاصة نتيجة لذلك التي تتمتع بالاستقلال عما عداها ، ولها علاقاتها مع غيرها ، من اللغات الفنية العالمية والمحلية ، يأخذ الفنان منها ، ويضيف اليها حتى يعبر عما يريد .

وهذا يحتاج الى حوار الفنان مع شتى الاشكال الفنية ، والتي مر الفنان بها ، عبر دراساته الفنية ،



يعطيه الحضور الفني ، الذي يمثل حقيقة الفنان ، وما يسمى له ... بحيث نستطيع القول بأن الفنان يبقى مقلداً لغيره ، وتابعاً لكل من تتلمذ عليه ، حتى يتوصل الى تحقيق لغة فنية خاصة ، تصبح معبرة عنه ، وتقدم شخصية فنية .

وهذه اللغة هامة جداً ، لأنها تساعد الفنان على معالجة موضوعاته وتسهم في تحديد انتمائه الى اتجاه دون آخر ، وتفسح المجال أمامه لبدع وعلى تحديد هويته ووجوده ، والتي تربط الفنان مع الفنانين الآخرين ، بروابط مشتركة وعوامل جوهرية وقد يخالفهم في بعض الجوانب ، وهذا يدل على ضرورة الانتماء الى اتجاهات فنية محددة ، وأهمية هذا الانتماء في تحديد الاطار المشترك الذي يسهل النقد ، ويساعد على تصنيف الفنانين ، وتحديد اتجاهاتهم المشتركة .

ولهذا يعمد نقاد الفن الى تحديد انتماء الفنان الى مدرسة فنية ، ومعرفة شخصية ، وما يلجأ اليه من أشكال ، والقضايا التي يطرحها في لوحاته ، أو الموضوعات التي تشغله ، وتتكون [ الشخصيات الفنية ] من وجود شكل فني يستخدمه الفنان ، يحدد حضوره ، ويقدم لفته ، ثم أسلوبه الذي يعطيه التميز والتحديد ، ويساعد على تصنيفه ، ويرتبط هذا الشكل بموضوعات الفنان ، وما يسمى اليه من مضامين وأهداف وترابط الشكل مع المضامين ، والموضوعات ، وقدرته على التبدل ليتلاءم مع تطور الفنان ، وتغيرات المراحل .

ومن الواضح أن الفنان [ نذير نبعة ] توصل الى اللغة الخاصة الجديدة ، والخاصة به ، التي تملك شكلاً فنياً معبراً ، يدل عليه ، ويحدد هويته من رؤية لوحته ، وهذا يعني أن مرحلة [ البحث عن الذات ] قد انتهت ، وانتهت تجارب الاكتشاف للآخرين ، وما قدموه ، وبدأت مرحلة جديدة من التعمق ، والتصدي للموضوعات ، أصبح يركز على تجديد وتعميق ما كان قد اكتشفه ، وتعميق ( الشخصية الفنية ) بما هو جديد ومبتكر ، وله أهميته الفنية .

لكن كيف حقق ( نذير نبعة ) هذه الخطوة ، وما هي ميزات لفته الفنية الجديدة التي أصبحت تدل عليه؟ ونستطيع الإجابة قائلين بأن ( نذير نبعة ) فنان واقعي ، ويتحاور مع الواقع حوله ، ويقدم أشخاصه بالصياغة الواقعية ، لكنه فهم الواقع بمعناه العميق والواسع ، وهو يستمد موضوعاته من الواقع ، وأشكاله كذلك ، ويحترم المسلمات الرئيسية للواقع ، والاسس الجوهرية له .

وحتى يتمكن من التعبير عنه [ الإنسان ] ومشكلاته ، ويعبر عن المضمون المتزم بالإنسان ، وهو

لا يتبعد عن ( الواقعية ) ، إلا حين يخدم هذا الابتعاد هدفه الأساسي ، وما يسمى له ، حتى يلقي المزيد من الضوء على واقع الإنسان المعاصر ومشكلاته .

لكن ( الواقعية ) كما فهمها تختلف عن الواقعية المألوفة ، وعن الانماط الواقعية الموهودة ، كما تختلف عن الواقعية التي عرفها في تجربته الماضية ، وذلك وفق ما يلي :

أولاً : أن الواقعية كما يراها لا تعني التمثيل المباشر الحسي للأشياء والموجودات لأن ( الواقعية الحسية ) تبقى في اطار التسجيل والمحاكاة ، ولا تتعمق في التعبير إلا في حدود ضيقة ، و ( نذير ) يبحث عن ( واقعية ) أكثر عمقا من النقل المباشر المعروف ، ولهذا نراه يدمج بين مشاهد متنوعة في لوحة واحدة ، ويجمع في لوحته بين عناصر أخذها من الواقع المرئي مع مشاهد من أزمنة ماضية ، ليجمع عناصر مختلفة المصادر ، تلتقي في لوحته ، ولهذا لا نرى وحدة في الزمان أو المكان ، ولا نرى الرؤية الموحدة للمشاهد ، لأنه يدمج ويجمع الأشكال المختلفة ، سواء كانت معاصرة أو لم تكن ، ويقدم الوجه الاسطوري مع الواقعي ، ويقدم الوجوه وقد تحولت بيث لا تعرف أهي من الواقع أو من الخيال وهكذا تتحول الأشياء في لوحته ، من دلالتها الخاصة الى دلالتها العامة ، وتبتعد عن التحديد على الإطلاق ، لكون مصدراً لشتى الأيماآت ، ولها أبعادها لاعمق لتكون تقليد ومحاكاة للمرئيات ، والظواهر والأشياء ولهذا لا نرى الأشياء التي تحمل الدلالة المحددة المسبقة بل نرى المعاني المطلقة . والتي تفسح المجال أمام ( المشاهد ) ليرى فيها عملاً فنياً له ، أكثر من بعد ، وله خلفيته الفكرية ، وجوانبه الإدراكية والعميقة . . والمتفردة .

ثانياً : أن الواقعية التي يقدمها لا تقدم الإنسان في الوضع الأدنى مما هو في الواقع ، ولهذا لا نراه يلجأ الى التشويه أو التحريف ، باتجاه ذاتي أو داخلي ، كما يفعل - [ الواقعيون - التعبيريون ] ، الذين يريدون تقديم الواقع في حالاته السلبية المشوهة ، والتي الحث على الاغتراب وعدم التلاؤم مع الواقع الخارجي . . وما فيه من مأس .

أن [ نذير نبعة ] قد رسم ( الوجوه ) ، وقدم الاواني والفواكه والطيور والأثاث المحلي ، وألح على أهمية الاطار الجميل الذي يحيط بأشخاصه ، واحترم جمال الأشياء وما في الواقع من قيم جميلة ، وعلى أهمية الوجه الجمالي ، للحياة حولنا ، وفي بلادنا من جمال وتراث عريق ، ومن عناصر لها قيمة إنسانية مطلقة . لكن الجمال الذي قدمه ، تتسرب الاحزان اليه ، ونرى القوى ( الفوضوية ) تسمى الى تشويبه ، وإلى





دمش





عارفة الساي



منه من أن يكون جماليا خالصا ، الذي لا تشوبه أية شائبة ، ومن هنا نرى ( المأساة ) و ( الاحزان ) تتسرب الى الوجوه ، وتعطينا حالة التناقض التي نرى أنها تمزج الجمال مع الحزن ، والالم مع الطرب ، والاحاسيس المتناقضة ، التي نحس بأنها اقرب الى الواقع ، من تمثيل الفرح وحده ، والالم ، أو الجمال أو الشاعرة .

وهذا يعطي اللوحة ... الايحاء بالمعاني ، والرموز ، ويجعلها سرا من الاسرار ، وأكثر مما هي واضحة تماما ، بل نراها لا تعطي الا بقدر معين حسب كل شخص متذوق ، وحسب قدراته واستعداداته .  
ثالثا : ان الواقعية التي يقدمها ( نذير نبعة ) ، غنية بالرموز والدلالات ، ولهذا فالأفكار تتحول الى صور فنية ، وقيم تشكيلية ، حتى يقدم لوحته على نحو مستقل ، فيه [ واقعية - الرمز ] ، التي تقدم الحالة الانسانية عن طريق الأشكال الخاصة ، ليقدم عالما دراميا بأسلوب شخصي .

ومن المعروف ان ( الرمزية ) تلجأ دوما الى ( وسيط ) ، وقد اختلف هذا الوسيط حسب الظروف ، وحسب المراحل التاريخية ، وفي كل المراحل ، لا يريد الفنان ان يتحدث بشكل مباشرة ، ولا يريد ( الواقع الظواهر ) ، بل يريد ما هو اعمق منه ، يريد ان يضع المشاهد امام حالة وجدانية ، فتحضر اللوحة امامه ، بشكل مباشر ... وعمق في نفس الوقت ، وهو يعيد خلقها من جديد ، لتحمل الدلالات الجديدة التي تقدم رؤيته والتي تعطي اللوحة قيمتها .

وهكذا رسم [ نذير نبعة ] الأزهار مثلا بدلالة غير مباشرة ، واراد الا يرسم زهرة بعينها ، بل اراد المعنى والدلالة التي تقدمها هذه الزهرة ، وعلى شكل مستقل ، ولهذا حين يراها المشاهد فيعجب بها كزهرة ، وحين يرى الدلالة العميقة لها يزداد فهمه لمعنى الزهرة في اللوحة ، المستقل عن المعنى الحسي ، وحتى معناها كدلالة على النوع .

كما نرى في تجربة ( نذير نبعة ) المفاهيم السيريالية احيانا ، بالاضافة الى الرمزية ، الاسطورية ، والسيريالية هي نتيجة لتعمقه في الأساطير الشعبية ، وما هي محلي ، فالسيريالية مزج عالم واقع والحلم ، والتجسيد لحقيقة فيها الأسطورة والواقع .

ويلجأ - ايضا - الى عدة مفاهيم فنية حديثة ، ونحس بان الأجواء ، هي نفس اجواء الفنانين [ الميتافيزيقيين ] ، الذين ربطوا التعبير الفني ، بالاشياء العادية ، التي تحيط بالانسان المعاصر ،

والتي تحمل معناها ، ودلالاتها ، والتي اخذت معناها الجديد من وجودها في اللوحة ، وقد اعطيت الدلالة اللامتناهية ، وهكذا يتفرد ( نذير نبعة ) بواقعية ، بما اضافه من ابعاد ، وما قدمه من لفة خاصة به ، وما جمعه من اشكال وعناصر ، وما قدمه من فن يتمتع بحضور خاص متفرد ، ياخذ من الغير كي يعطي عالاه ، ويدمجه في شخصيته .

## ثانيا : نذير نبعة ... والارتباط بالانسان

ارتبطت تجربة الفنان ( نذير نبعة ) بالانسان ، وعبر عن هموم هذا الانسان ، ومشكلاته الوجودية ، وما يعانيه من ازمتات وما تحفل الحياة المعاصرة به من صراعات ، وبحيث أصبح الانسان هو هاجسه الرئيسي ، وموضوعا لكل ما رسم ، ولهذا فقد قيل عنه بأنه [ فنان - الانسان ] ، بكل معنى الكلمة . وهذا يعني أنه الاختار أن يكون فنانا ملتزما بقضية جوهريّة هي ( قضية الانسان المعاصر ) وقد سخر امكانياته كلها ، وطاقاته ليقدّم الرؤية لواقع الانسان المعاصر ، وما يحفل به واقع من مأس ، وما تمر عليه من قضايا .

واختار ( الصياغة الدرامية ) التي تساعد على التعبير عن الوضع الانساني وما يحفل به الواقع من تحديات مصيرية ، وجعل ذلك كله ، بالتشكيل الفني وحده ، وبالترجمة الفنية للصراعات ، وهكذا نرى أشخاصا تحيط بهم قوى لا انسانية ، تريد اخضاعهم لها ، وردود فعلهم على هذه القوى ، وعلى اختلاف الأشكال التي قدمها ، نرى ( التمرد ) احيانا ، ونرى ( الموت ) والشهادة احيانا أخرى ، ونرى صمود الانسان وتحديه في أكثر الأحيان ، وحالات الصراع المختلفة التي يواجهها ، والمآسي المتنوعة التي تمر على الأشخاص وحالات الأسى والالم العميق ، وكذلك حالات الفرح القصوى والافراح التي تمتزج بالاحزان .

وقد ساعدته على تحقيق اهدافه ، الأشياء التي تحيط بهذا الانسان ، وكذلك العناصر التي اختارها ، من الواقع المحلي ، ومن التراث القديم ، حتى يؤلف ( دراما ) انسانية حقيقية ، فيها الرؤية العميقة للدراما ، على أنها تمزق حاد بين حالتين ، وصراع بين ارادة الحياة التي يملكها الانسان ، وبين القوى المقاتلة ، وما يساعد الانسان على الصمود في وجه التحدي من تراث وعناصر ، ومن ارادة التحدي الذي يبدو جميلا ولكنه يعاني .

وقد اتجه ( نذير نبعة ) الى ( المرأة ) يقدم عن طريقها هذا ( الانسان ) ، وقد استعاض عن









شهرزاد



( الإنسان ) بها ، وطرح عن طريق هذه المرأة كل القضايا التي يريد التعبير عنها ، وأصبحت ( المرأة - الرمز ) تقدم له كل ما يحتاج إليه ، إذ يستطيع أن يقدم شكلا للتعبير أكثر ملاءمة له ، فهو يستطيع أن يستفيد من كل التجارب الفنية السابقة التي قدمت ( المرأة ) ، وأعطتها الرموز المختلفة ، فهي المرأة الآلهة ، وهي رمز الحياة والتجديد والأمومة والولادة ، والخصب والتضحية ، إلى آخر ما هنالك من الرموز التي ارتبطت بالمرأة عبر تاريخ الفن .

ولهذا قدم المرأة الجميلة ، التي نرى جمالها ، ونحس بواقعيته ، رغم أنها لا تدل على امرأة بعينها ، محددة الملامح ، نراها في الواقع ، وقدم المرأة التي تملك القسط الكبير من الخيال ، وتحمل الواقع في نفس الوقت ، وفيها الجمال الأسطوري ، وفيها الأحياء والحقيقة ، وتملك الدقة في التفاصيل ، في الوجه والثياب والحلي ، والمبالغة في الإطار الذي قدمها فيه ، لتجمع الحقيقة والخيال ، الواقع والحلم ، وأعطيت العالقة الخاص ، والذي أبعدها عن أن تكون مجرد امرأة عادية يرسمها ، حتى ولو أطلق عليها اسم ( شهرزاد ) أو ( دمشق ) أو ( عشتار ) أو ( خولة ) ، أو غيرها من الأسماء ذلك لأنه يسمى إلى ما هو أعمق من التسجيل الحسي لوجه فتاة ، ولهذا حمل هذه المرأة ، كل الأفكار التي يريد ، وعبر عن طريقها عن كل المشكلات وجعلها تأخذ شيئا من ( الواقع ) وأخرى عن ( الأساطير ) ومن التاريخ . وأصبحت رمزا ، لشيء أكثر مما هي امرأة واقعية ، وعبر هذه الأشكال النسائية المختلفة قدم لنا المثل الأعلى للمرأة ، والتي قد نراها في ( الواقع ) أو ( الريف ) أو في الأساطير ، وساعده ذلك على تقديم ( الوسيط ) الضروري له ليبر من خلاله .

وحين نرى التناقض بين ( جمال المرأة ) التي جعلها ، ( ربة الجمال ) و ( فينوس ) و ( عشتار ) و ( آلهة الموسيقى ) ، وبين الحالة المأساوية التي تعيشها هذه ( المرأة - الرمز ) ، وما ينفذ جمالها ، من ألم تسببه القوى التي قد تبدو ظاهرة ، على شكل هيولي من الفوضى ، أو لا تكون واضحة ، لكن ثمة قلق عميق على المصير ، نراه في ( الصمت المطبق ) أو ( التوقف عن العزف ) ، أو في تدخل معين يمنع الجمال من أن يكون معبرا ، ولا يأخذ دوره أو يمنع ( الموسيقى ) من أن تلعب دورها ، أو تتوقف الطيور عن ممارسة مهمتها ، وعن طريق هذه الرموز البسيطة يقدم لنا أكثر المشكلات المصرية تعقيدا .

ويعتبر ( نذير نبعة ) ذلك أهم ميزات أسلوبه :  
- [ لقد توصلت إلى بساطة غير مركبة ، فيها

يستطيع الإنسان رسم ( وجه ) ليس بالضرورة مشوها ، ليبر عن أفكار سياسية واجتماعية ، ويمكن أن يطرح الفنان في أبسط الأشكال ... كل الأفكار التي يريد قولها ] .

ولهذا نرى ربات الجمال أسطوريات والآلهات ، وهن يعانين من المآسي ، ومن الأشكالات ، لأن ثمة شيء يحول دون تحقيق سعادتهن ، رغم القدرات التي تملكها كل واحدة منهن ، وهذا يتفق مع الرؤية التراجيدية الأساسية التي قدمها المسرح التراجيدي ، إذ قدم المسرح الأسطوري يواجه بقوة خارقة تمنعه من تحقيق ما يطمح له ، ويساعد ذلك على رفع حدة التوتر ، لأن سقوط بطل أسطوري أو عجزه ، أكثر تأثيرا في نفس المشاهد من سقوط شخص عادي أو تعطيل قدراته ، وما خلق له من مهام .

والمرأة التي يقدمها لنا تعيش المأساة ، والتمزق ، رغم جمالها ، وما تملكه من تراث ، ومن عراقية ، وهنا نصل إلى الشيء الهام في تجربة ( نذير نبعة ) وهو أن الآلهات اللواتي يمثلن ( عشتار ) و ( دمشق ) و ( خولة ) و ( البحر ) و ( الليل ) يعبرن عن واقع معين ، ويملكن تراثا معيناً ، وكل الحلي والأثاث هي من تراثنا وارضنا ، ولهذا فهي رموز تدل على واقع معين هو واقعنا ، وهكذا ترتبطة القضية التي طرحها اللوحة بنا .

### ثالثا : نذير نبعة .. والحداثة الفنية

لقد اكتشف ( نذير نبعة ) شيئا هاما ، وهو أن الحداثة الفنية يمكن أن تكون بطريق لغة فنية واقعية ، لها أبعادها المحدثة ، وعمقها ، وإن التعبير عن الإنسان ، ومشكلاته يرتبط ارتباطا عميقا بقدرته على إعطاء الواقعية المضمون الحديث ، عن طريق الرموز المختلفة ، والمفاهيم الفنية الجديدة ، ولهذا فالفضل يعود إليه في أنه قدم [ فنا ينهل من الواقع ، ويقدم الرموز المختلفة ، ويعطي صيغة فنية إنسانية معبرة عن الواقع ] .

ولقد استفاد من تجارب الفنانين الحديثين الذين عمقوا مفهوم الواقعية ، وأضافوا إليها المضامين الإنسانية ، والعمق المستمد من ( الحداثة الفنية ) ، ونقل أعمق الأفكار بأبسط الأشكال ، فالفكر تحول إلى ( رمز ) و ( لون ) و ( خط ) و ( مساحات ) ، وجوه مرسومة تملك القدرة على نقل المضامين ، وأشياء تساعده على تحقيق هدفه ، وهو اكتشاف أهمية الارتباط بالقضايا المصرية التي تعيشها امتنا العربية وتقديم فن خاص ، يستعين بالتراث ويقدم الطبيعة والطبيعة الصامتة ويحملها الرؤية العميقة .



والقد سعى الفنان التشكيلي الحديث الى اكتشاف لغة شخصية خاصة به ، والتي هي نتيجة لتأليف جديد يقدمه ، ويعبر بها عن نفسه ، حيث أن التأليف أعمق مما تملكه اللوحات ، والاضافة تتجاوز الأصول ، والابتكار يضيف الى اللوحة ما يتجاوزها .

ولهذا نرى شتى المحاولات الفنية التي تمردت على الفن التقليدي ، وقدمت الرؤية الجديدة ، وبحثت في ( واقعها ) و ( تراثها ) و ( أشكال الحداثة ) الملائمة ، عن فن خاص ، ويلتقي الفنانون الحديثون في خوض تجربة البحث عن لغة شخصية لها رؤيتها الشخصية ، وتسهم في اكتشاف أشياء ، والتعبير عن الموضوعات ، وبالعنف المطلوب ، وبحث أصبحنا أمام شخصيات فنية محددة الملامح ، وهي تسبر كل ما في الواقع من قضايا وتعكس رؤية مشبعة بالرغبة في الوصول الى الشكل الفني الخاص المتفرد ، والذي يسبر جانبا ويحاور اشكالا فنية محددة ، ويلائم هذه الاشكال مع ما يريد قوله .

وهذا يعني ( نذير نبعة ) استطاع أن يتوصل الى ما توصل اليه ، وهو يعيش مرحلة بكل أبعادها ، تريد الفن الحديث ، ولكنها لا تتخلى عن التزامها ولا عن تمسكها بأرضها وما في هذه الأرض ، من تراث ، وتريد الفن الذي يتمتع بخصوصية تتجاوز الوافد والموجود والموروث .

### تحليل لوحات من المرحلة الأخيرة ؟

رسم الفنان ( نذير نبعة ) مجموعة من اللوحات الفنية في المرحلة الأخيرة من تجربته الفنية ، وعبرت عن خصائص المرحلة ، وقدمت رؤيته بكل وضوح ، وحتى يتسنى لنا فهم تجربته فهما أعمق ، لا بد لنا من أن نحلل بعض هذه الأعمال الفنية الهامة ، التي تعكس خصائص تجربته وما توصل اليه .

ولعل أهم هذه الأعمال ، لوحته الشهيرة ( عازفة الناي - ١٩٧٩ ) التي تجلت فيها خصائص هذه التجربة سواء من حيث الصياغة الفنية أو المضمون . وتصور اللوحة مشهد فتاة عارية الصدر ، تقف أمام إطار مزخرف وتزين بالحلي المختلفة ، وتحمل الناي ، ولكنها لا تستخدمه ، وهذه الحالة التي اختارها ، على صلة بالمضمون الذين يريد ، وبالمفاهيم التشكيلية التي ساعدته على التعبير .

ولنتساءل : كيف عبرت اللوحة عن خصائص التجربة ، وكيف تجلت فيها خصائص التجربة في هذا العمل الفني الهام ؟ لا شك في أن ( نذير نبعة ) رسمها بأسلوب واقعي

وهذا الأمر يبدو واضحاً تماماً ، إذ يحمل المسلمات الواقعية الأساسية لوجه فتاة لكنه قدم بعض التعديلات الضرورية ، لتساعده على تحقيق مضمون هذا العمل . فالوجه المرسوم ( واقعي ) ، وفي نفس الوقت يتحلى بسمات تجعله ( غير واقعي ) أو ( اسطوري ) ففيه من الخيال قدر ما فيه من الواقع ، وذلك لأنه يذكرنا بالآلهات الشعوب القديمة ، في الأساطير ، وفي التعابير التي يحملها ، والزينة والحلي ، وغير ذلك من الأمور الأخرى التي جعلنا نقول بأن المرأة التي قدمها لنا هي إربة من ربوات العزف القديمة [ ، وقد تجلت أمامنا ، كأنها بعثت من جديد .. بجمالها ، وما حوالها من العناصر ، والأشياء ، والتي أضفت على جمالها جمالا جديداً ، وأعطت لهذا الوجه ( الجمال ) الذي يحمل الغموض والخيال .

كل شيء في اللوحة ، قد صورته بواقعية دقيقة ، وبدقة متناهية والاضافات التي قدمها جعلت اللوحة تختلف عن التصوير الواقعي التقليدي ، أو التسجيلي لعازفة الناي ، التي نراها في الواقع ، ويرسمها الفنان ، ولهذا فهي امرأة تملك الخصائص التي تجعلها أكثر من مجرد امرأة عادية ، وفي نفس الوقت ، تحيط بها الأشياء المحلية والعناصر ، من إطار مزخرف ، وحلي وزينة وثياب ، وكلها تربط اللوحة بالواقع المحلي .

ولهذا يحمل العمل الفني ... الدلالات المختلفة ، التي تجعل المشاهد يبحث عن المعاني الخفية التي أرادها الفنان ، ويبحث عن الهدف الذي يسعى له ، ونحس بأن خلق تصوير هذه المرأة (مضمونا) أعمق . ونصل الى الحالة الدرامية التي تعكسها المرأة ، وما في هذه من معاني عميقة ، والتي تتجلى لنا بشكل واضح في حالة التوقف عن العزف .

فالمرأة المرسومة ، على أنها إربة من آلهات الموسيقى والتي جسدتها اللوحة قد توقفت عن العزف ، ولم تؤد الدور الذي انيط بها ، لأنها تعبر عن حالة مأساوية ، قد قادت الى التوقف عن أداء دورها ، وذلك لأنها تعيش حالة حزن مسيطر جعلها تتوقف عن العزف ، أو لم تجد ما يطربها ... فتوقفت .

وإن هذا التوقف عن العزف ، لا يمكن أن يكون إلا نتيجة لظروف مختلفة تعيشها ، وهي على الرغم من عراققتها ، وجمالها ، وما تملكه من تراث فني ، وما تحمله من زينة تمر بها محنة قاسية ، وهي السبب الذي جعلها في هذه الحالة ، وحين ننظر الى رموز الأزياء والحلي والإطار الخلفي نتوصل الى أن هذه المرأة ، رغم أنها إربة من الربوات ، هي امرأة لهاجنورها في الواقع ، ولهذا فهي على ارتباط شديد بنا ، وتعبّر عنا ، كأمة توقفت عن ( العطاء ) رغم كل ما تملك من







تراث ، وهذه الدلالة تكشف عن لب المشكلة والماساة التي تعيشها هذه ( المرأة - الرمز ) أو الأسطورة .  
ونستطيع ان نفهم اسلوب ( نذير نبعة ) في توظيف كل عنصر من العناصر ، وكل شكل من الأشكال ، لتقديم الحالة الدرامية ، وليخدم هذا هدفه الأساسي ، وكيف يبحث عن تعميق الظاهر من الجمال ، بحركة او بإيماءة ، لنصل الى ما هو عميق وبسيط .

وليُعطي لنا واقعية المضمون عن طريق ( واقعية الرمز ) ، ويخرج لوحته من الاطار التقليدي ، وعن طريق المزج بين الواقع ، والأشكال غير الواقعية ، وعن طريق ايجاد امتدادات للوحة في الواقع الذي نعيشه ، وهكذا تتحول الرمزية الفنية الى لغة واقعية ، بعيدا عن المفاهيم الواقعية التقليدية ، وعن طريق اضافات تتحول الأشكال المرسومة الى رموز ، وبالتالي ينزع عن الشكل المرسوم ، المضمون المألوف عندنا ، ويعطيه معنى جديدا لم نكن نعرفه .

وهكذا نفهم سرا هاما من اسرار تجربة نذير نبعة ، وندرك معنى الشكل البسيط ، الذي يحمل اعماق المعاني .

وفي لوحات ( نذير نبعة ) الأخرى التي رسمها في هذه المرحلة ، نرى نفس الخصائص ، وتوحي لنا بذات المعاني التي تدل عليها الرموز الأخرى ، وحالات مختلفة من النساء اللواتي يقدمهن ، ليعكس من خلالهن رؤيته ، وكذلك نرى هذا الارتباط العميق بالواقع ، وما يجري فيه ، وهكذا تتجلى تطورات الأحداث في اللوحات ، ونحس بمدى قربها من كل حدث يمر .

ويمكننا ان نرى ذلك واضحا في لوحاته ، التي تحمل اسم مدينة ( دمشق ) والتي اشتهرت ، ورمز فيها الى المدينة ، عن طريق فتاة حسنة ، والتي عكست رؤيته للواقع ، وطريقته في التعبير عنه .

ففي لوحته ( دمشق (١) ) نرى الفتاة الجميلة ، التي ترمز للمدينة تعيش حالة حزن ، يتجلى في صراع بين القوى التي تهاجمها ، وتريد محو تراثها ، وما هو موجود في الخلفية ، وهذه الحالة الهيولية الفوضوية ، تسيطر على الأجزاء الكبرى في اللوحة ، بحيث لا تبقى إلا ( الوجه ) و ( اليدين ) وجزء من كتابة عربية وطاولة من الموزاييك الدمشقي المشهور .

والكن رغم هذه الظاهرة الغريبة ، وما تحمله من أخطار على وجودها كله ، نرى المرأة ، وقد حررت يديها ، واستندت على الطاولة ، وقد حملت الأزهار ، في الأخرى ، وتلتقي اليدين في صياغة معبرة عن ترابط التراث والجمال ، وتظهر الحلي جزئيا ، وكذلك بعض أجزاء من جسد المرأة ، ولعل ( الثديين ) أكثرها أهمية ، لما يحمله هذا الجزء من الجسد من دلالات على الخصب

والتوالد والعطاء ، ونكتشف جمال حركة اليدين ، وارتباط اليد اليمنى بالثدي واليسرى بالزهور ، والحركة المستمرة التي تربط بينهما ، والتي تدل على ترابط القيم الانسانية ، والحضارية ، وتفاعل رمز المرأة التي تهددها الكوارث وتحيط بها المحن ، وهي قوية بما تملكه من تراث عريق يتحدى ، وما تحمله من صفات الحيوية والتجدد الذي أصبح أبديا ، وهكذا نرى كيف خلق حالة درامية ، وذلك بين نقيضين وكيف جعل هذه الحالة الدرامية ، تعبر عن المضمون ، باستخدام الأشكال ، وايجاد لوحة متكاملة المعاني ، فيها الكثير من الإيحاءات التي لا تنتهي .

وهكذا فصل في لوحته ( دمشق (٢) ) ، فالمرأة خارقة الجمال ، ترمز أيضا للمدينة ، وتكشف المرأة عن عراققتها فيما تلبسه من أردية الرأس ، والحلي التي تتزين بها ، وما تملكه من ميزات جسدية ، نراها في العينين ، والشعر ، والرقبة واليدين ، وعبرت حركة اليدين عن الترابط بين ميزاتها الجسدية وبين عراققتها ، إذ تناولت بيدها اليسرى ( العقد ) الذي ترتديه ، وحملت اليد اليمنى ، ( الفاكهة ) أمام الثدي ، وقد تماكست حركة اليدين في وضع معبر عن هذا الترابط بين الماضي والحاضر . وقدمت الرمز المعبر عنهما ، وتوصلنا الى امرأة معتدة بنفسها لما تملكه ، وقد تجلّى هذا في وضع الرأس وحركته ، وانتصاب القامة ، والنظرة التي تحمل التحدي وقد ساعدته على تصوير فكرته ، ما نراه في الخلفية من ( طائر ) و ( ماعز ) ، اللذان يعبران عن الرغبة في الانطلاق والتحرر ، وعن الرغبة العارمة للتحدي بالاعتماد على هذه الأشياء .

أما لوحته ( دمشق (٣) ) ، فهي تختلف عن اللوحات الأخرى المرسومة ، عن ( دمشق ) ، لأنها قدمتها بطريقة مختلفة ، عما رأيناه في المدينة من فاكهة وأزهار وآنية ، وتتحول ( المرأة - الرمز ) هنا الى خيال في المرأة ؟ ودلالة هذه الصيغة واضحة من طريقة التصوير .

وهنا نحس بأن ( نذير نبعة ) يرمز مرة أخرى الى حالة مأساوية تراجيدية ، ويشير الى حالة من الحالات التي تمر على المرأة ، والى واقعها المأساوي ؟ وإذا انتقلنا الى لوحته ( دمشق (٤) ) نكتشف نفس الحالة التي تمر عليها ( المرأة - الرمز ) ، ونرى فيها الجو الخيالي يطل علينا من خلال الأثاث العريق والاطار المزخرف والأقمشة الحريرية الدمشقية المعروفة .

ونرى ضمن الأثاث الذي وضعه ، نرى (خنجرا) ، وقد علقت المفاتيح به ، ونكتشف أن الحالة التراجيدية التي توصلت إليها ( المرأة ) ، وما آلت إليه من واقع





دمشق





مدرسة الموسيقى

#### والتحديث .

أما لوحته ( خولة ) فتقدم لنا إحدى بجليات الآلهة ( عشتار ) وقد امتطت جوادها ، تتحدى الفوضى وتجمع الجمال مع رغبة القتال في آن واحد ، إذ أنها تركب الحصان لتصارع العدم ، وتعطي لحياتها معنى . وحتى لوحته ( المجدلية ) التي أصبحت رمز العطاء ، وتملك الميزات الجسدية ، والتي نراها قد أصبحت مهددة بقوى الموت والفوضى ، تواجه حالتها بما تستعد له من وسائل الخلاص ، التي يرمز إليها بحلية هي أقرب ما تكون إلى طلقات مسدس .

أما لوحة ( حواء ) فهي شكل آخر من ( عشتار ) ، وقد حملت التفاحة ، في صراع بين الموت والحياة ، وقد بعثت حواء من العدم من أجل تجديد الحياة ، وإن بعثها والرموز التي تحملها يختلف عما هو مألوف ، إذ أن ( التفاحة ) لا ترمز إلى ( الخطيئة ) قدر ما تقدم إرادة الحياة والتجديد والتوالد ، ولهذا فهي تحيا حين تأكل التفاحة ، وتتجدد مفاهيم الحب والجنس والولادة وتبديل معانيها .

ونستطيع تحليل لوحات ( نذير نبعة ) الأخرى ، على ضوء هذه المفاهيم ، وعلى نفس الأسلوب ، ويمكننا فهم لوحته ( الف ليلة وليلة ) و ( فاطمة المرادية ) و ( ربة الينبوع ) و ( سالومي ) وغيرها من اللوحات التي جمعت كلها بين استخدام الشخصيات الأسطورية وتحميلها الأفكار الجديدة وتقديم الوجوه التي نحس بأنها تعكس القيم والمعاني بقدر ما تعكس المعالجة الفنية التي تتلاءم مع هذه المفاهيم .

ماساوي ، ومن خيال أحيانا ، وما تحمله من الحزن العميق ، ونحس بأن رمز الخلاص هو في ( الخنجر ) الذي يحمل المفاتيح دلالة على أن طريق التحرر قد أصبح واضحا .

وهكذا أصبحت الأشياء التي تحيط بالأشخاص ، تحمل الدلالات ، وتؤدي المعنى الذي يرتبط بالحالة التي تعيشها المرأة ، وبحيث لا نرى شيئا عنده يوضع عبثا بل لكل شيء معنى ، وعلينا أن نكتشفه .

وفي لوحة ( دمشق (٥) ) نرى وضعاً مختلفاً ومعنى مغايراً لما اعتدنا عليه من لوحات عن ( دمشق ) ، فالمرأة التي تملك الوجه الجميل المعبر ، وتملك إرادة التحدي ، الذي يعكسها الوجه ، ويضيف ( نذير ) هنا ( طائراً جارحاً ) تحمله المرأة على كتفها .

ولماذا التحدي ، اننا نكتشف وضع امرأة خائفة ، تختفي خلف الستائر ، وتنظر باهتمام لما يحدث ، وهكذا تتحول المرأة إلى مقاتلة عند اللزوم ، وعلى استعداد لمواجهة الخطر المحدق ، وذلك عن طريق حركة اليدين والنظرة العميقة الواثقة من النفس .

ولا شك في أن المرأة هنا تتجاوز نفسها ، تتجاوز حالة الاستلاب الذي عاشته ، وتجاوزت شرطها الانساني .

ونرى لوحة ( البحر ) حافلة بالرموز المختلفة ، فالماء هو رمز الخصب والتجديد ، ويرتبط وجوده بوجود البحر ، ولهذا نراه قد أصبح حافلاً بما هو جميل ، من طبيعة صامتة إلى عناصر اختارها من التراث ، ويحملها لنا دوماً ، ويدلنا على الخلاص



# المعلمون الصفار

- ٢ -

بوغوميل - اينوف  
ترجمة: ميخائيل عيد

فارتبك الرجل الذي استعد طويلاً للحياة ، لقد وجد الموت ، لا الحياة في موضع اللقاء ، وكتبت الفنانة في دفتر يومياتها : [ النهاية ] ! هذه هي إذن خاتمة تعاساتي ، تسعى كثيراً ، ترغب كثيراً وتعمل كثيراً .. كثيراً ، ثم تموت في الرابعة والعشرين ، أمام عتبة الحياة ] .

ولان الكلام يدور على ( المعلمين الصفار ) فان ( باستيين - لوباج ) ( ١٨٤٨ - ١٨٨٤ ) ، هو أحد المعلمين الصفار للواقعية ، المجد الكبير الذي حظي به حياً ، ذاب - في ما بعد - الى حجم أصغر ، الى شهرة متواضعة ، ولولا هؤلاء المعلمون الصفار لكانت بانوراما الفن في القرن الماضي أصغر ، وأقصر من حيث التلوينات ، ان لوحة [ باستيين - لوباج ] ( حصاد البرسيم ) ، التي احتلت مكانها في ( اللوفر ) باستحقاق ، هي من اللوحات التي صمدت لاختبار الزمن .

ليس في الإمكان ، طبعاً ، أن توضع [ باشكير تسيفا ] في موازاة معلمها ، ولا ينجم عن ذلك أن تعد من جزئيات الصالة ، لا أقول هذا بدوافع عاطفية ، مع أن الدوافع العاطفية تدخل في الحساب ، فنحن ، من غير أن نعي ، نحدد علاقتنا باللوحة بأمور غريبة عن الفن ، حين تطفوا في ذاكرتي ، عبارات قالتها أمي تذهب عبثاً ، إصاخي السمع ، كي أسمع تنفيمات صوتها ، أذكر الكلمات ، أما التنفيمات فلا ، الطريقة الوحيدة لسماع صوتها ، هي أن أعود الى

كانت حقيقة ان اللوحة قد تحتوي شيئاً مهمتاً كالاكتشاف عندي ، وكان اكتشافاً ايضاً ، ان إسم الإنسان الذي أبدعها ، ليس من غير معنى ، وكان طبيعياً ان أعرف ان اللوحات يرسمها اناس ، وكان أبي يرسم ، لكنني ، لم أكن أعلم ان للإسم أهمية خاصة ، وعموماً كنت انظر الى اللوحات كشاهد الناس الأفلام ، من غير أن يبذلوا جهداً لقراءة اسم المخرج ، وكى تشجعني أمي اشتريت لي ، عند الخروج من المتحف ، بطاقة ماونة ، مع لوحة ( باشكير تسيفا ) ، ولا تزال البطاقة محفوظة الى اليوم باعجوبة ، ولا تزال ايضاً الذكرى .

( ماريا باشكير تسيفا ) ( ١٨٦٠ - ١٨٨٤ ) ، هي تلميذة ( باستيين - لوباج ) الذي ربطها به تدريجاً ، ما هو أكثر من تطابق الذوقين ، إنها علاقة حميمة قوية ، وقصيرة الامد فصمها الموت ، ماتت [ باشكير تسيفا ] بالتدرن الرئوي في الرابعة والعشرين من عمرها ، وقد تبعها بعد شهر واحد ( باستيين لوباج ) ، وكان ايضاً ضحية للتدرن الرئوي ، ذهبت الفتاة



[ سيرينادا ] شوبرت ، التي غنتها بصوت خفيض ، حينئذ أسمعه واضحاً ، وكأن أمي هنا في الغرفة ، في ما بعد قال لي أناس متنورون إن ( شوبرت ) مؤلف موسيقي فائق المذوبة ، وإن ( سيرينادا ) شديدة العاطفية ، لكنني مع كل بساطتي ، ما قلت مثل هذه الكلمات ، غير المبالية في هذا العمل الابداعي الشبابي ، والأمر سواء في أن تظهر عدم المبالاة نحو أمك ، وكذلك نحو لوحة باشكير تسيغا .

وإذا بحثنا عن تفرد ( كارير ) من حيث الموضوع تحديداً أو أساساً فقد لا نكتشفه ، صور الطفولة ليست نادرة في الصالة ، وليست غريبة تماماً عن تاريخ المصور ، قسم كبير من اللوحات المكرسة للعدراء عبر القرون ولإبنها ، هي تفسير خاص للطفولة وللأمومة ، وبعض المجددين في أواخر القرن لم يكونوا غير مباليين بهذه الحوافز ، ففي تلك السنوات ، تحديداً ، قدم معلم آخر ، يعتبر أرقى كثيراً بما لا يقاس من الفقير ( كارير ) هو ( أوغوست رينوار ) بعض صورته الفاتنة للأطفال ، [ السيدة شاريانتييه مع أطفالها ] ( ١٨٧٨ ) و [ صبية صغيرة في الحديقة ] ( ١٨٨٣ ) و ( الرضيع ) ( ١٨٩٥ ) و ( غابرييلوجان ) ( ١٨٩٥ ) .

تلاحظ [ الفرادة ] ، أحياناً ، في أمر لا يكون هو بذاته موضوعاً أصيلاً خاصاً ، ويتحول لدى مبدع ما إلى موضوع حياته ، في حين لا يكون أكثر من عرض طارئ لدى فنانين آخرين . قال [ رودان ] : [ إن كارير العظيم أظهر عبقريته مصوراً زوجته وأطفاله ، كان يكفي أن يمجّد ( حب الأم ) كي يصير سامياً ، معلم كبير هو الذي ينظر بعينيه إلى ما يراه الجميع ، والذي يستطيع أن يرى الجمال ، في المألوف ، الذي لا يثير الانتباه ] .

إن ما قاله ( رودان ) جوهرى جداً ، مع أنه ليس جواباً دقيقاً عن السؤال الذي يعنينا ، وهو جوهرى ، قبل كل شيء ، بسبب التقويم الرفيع ، والعاقل ، لفنان من معاصر له ، هو ، عدا عن أنه معلم كبير ، يعرف جيداً فناني العصر الآخرين ، وهو جوهرى ، لكونه يوجهنا إلى [ البحث عن فرادة ] ( كارير ) ، لا في الحافز نفسه ، بل في رؤية الفنان الأصيلة ، ويطلقنا على إحدى سمات هذه الرؤية ، القدرة على اكتشاف الجمال في الظواهر المألوفة ، ولكن ، لا دائرة موضوع المصور تستنفد بموضوع الأمومة ، ولا فرادته تنحصر إلى الاحساس بالجمال في اليومي .

وإذا تعلق الأمر بجمال اليومي ، فإن ( رينوار ) هو أحد أكبر المعلمين في هذا الاتجاه ، وفي ذلك الزمن ، في المنظر الريفي لنيولفارات باريس ، ولضواحي



أوجست كارير

رافيل







جانے اؤغستے

◀ انجیر



غوغات



باريس ، في مباحج الحقائق ، وفي لفظ يوم العطلة على ضفتي نهر ( السين ) ، يكشف لنا الجانب المبتذل ، من ناحيته الاحتفالية غير المحتقرة من المشاهد ، وغير منقوضة القيمة من قبل الفنانين ، شعر الحياة العادية مع الشمس ، والخضرة ، الظلال الزرق او الزنبقية ، سحر الأزهار ، وتقاء التزيينات ، حركة الأجساد ، الملتفة في إيقاع الرقص ، الحوار الصامت للابتسامات والنظرات ، الحياة التي تتبدل كل لحظة ، وتحمل لنا شيئاً كل لحظة ، ونبقى كالعميان تجاهه ، فينوب ، ويختفي ، قبل ان نشعر به .

هذه العلاقة الشعرية ، والاحتفالية ، مع اليومي لدى الناس يرى في تصور الطفولة والأمومة ، في اللوحة الكبيرة ، [ السيدة شابانتيه مع أطفالها ] يتوزع الأشخاص وسط تلوين الداخل المتعدد الايقاعات ، في تمظهرات واقعية ، وانما بتلك الواقعية المنتقاة جداً ، والتي يضعنا فيها المصور الفوتوغرافي قبل ان يقطع لطم آتته ، والسيدة ، والبنت الصغيرة ، يبدو عليهما ، بجلاء ، انهما قد وقفنا كي تصورنا ، لم يصل ( رينوار ) الى التعبير ، ولم يبحث عن التعبير عن ايه علاقة عاطفية ، بين الام وأولادها ، واذا استثنينا نظرات البنت الصغيرة الى اختها الصغيرة ، فان كل شيء هنا ، محدد ( بالبوز ) ، التمظهر مع غض النظر عن محاولة توحيد الاشكال ، بواسطة روابط توليفية ، لكن هذه الفتنة ، على قدر ما هي صارخة تلوينياً ، فإنها كذلك دقيقة ، في نمذجة شخوص المصور ، والمشاهد أمامها سيكون مستعداً ، لأن يسامح الفنان على رغبته الظاهرة في الاقتراب من متطلبات الوجوه الشخصية للصالون ، وليس مصادفة أن [ السيدة شابانتيه مع أطفالها ] ، هي العمل الاول الذي سُمح لرينوار دخول الصالون به .

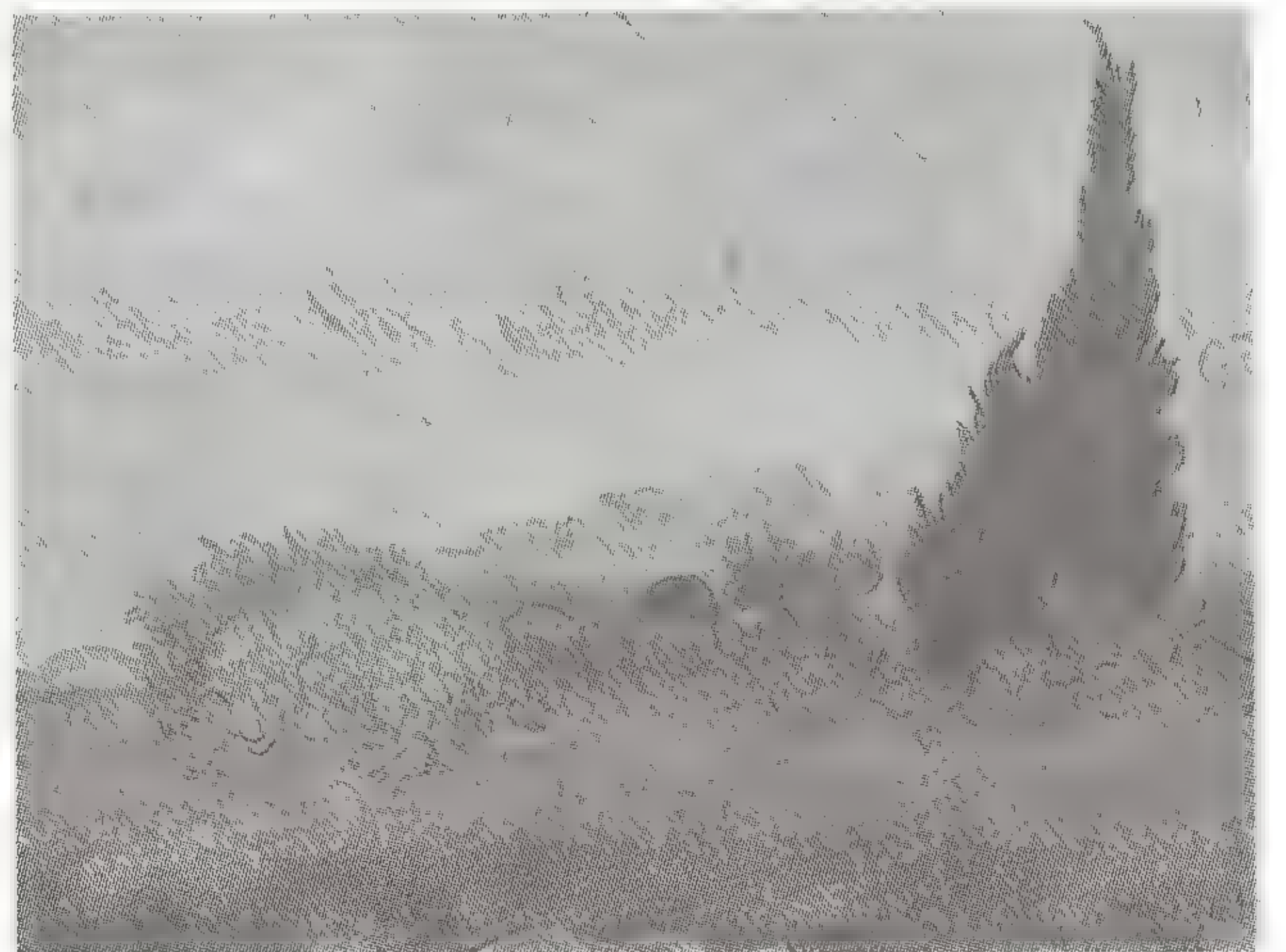
ليس لدى (كارير) نوعيات (رينوار) ولا نقائصه ، هو بعيد عن انطباعيته بعده عن [ أكاديمية (كارلوس) ديوران ] ، وهذه هي السمة الثانية ، التي اغاظ بها معارضيه - عدم قدرته ، أو عدم رغبته ، في أن يعبر بأسلوب مقبول من الجميع وتقليدي ، أو وفق تناولات المجددين حيث ألوانهم الفاتنة قد كسبت أنصاراً .

[ تبخر الفسيل ] و [ ضباب دخاني ] و [ رؤى من روح السبيرتو ] ، أمثال هذه اللوحات ، من لوحات المصور تميز جوّه الفريد ، المحوّم في لوحاته ، هذه في الجوهر [ صيغة النجاح الذي لن يتأخر ] ، التي تذكرها ( ريفالد ) وهو في عدم خبرته الجلي لم يشك في أنه بحث عن النجاح ، وأنه لن يتأخر ، فكارير ، وبأي حال ، لم يستعمل ( صيغة ) تستدعي الزهو ، بل اللوم .



فان غوغ

فان غوغ







قائمه غوغ

الامر يعود تحديداً الى ( الرؤية المتفردة ) ، المرتبطة بوجهة نظر محددة ، لأن ( الرؤية المتفردة التي تبدو معها الاشكال وكأنها تفقد خطوطها الحادة ، تكاد تعود الى أن عين الفنان ليست ( لبؤرة ) . إن ما يسمى ( محو الحدود ) ، الذي يتبدى خصوصاً في التدوير الطبيعي للخطوط ، ليس من اختراع ( كارير ) المعلم الكبير الأول لمحو الحدود هو [ ليوناردو دافينشي ] ، الذي كان أول من نجح في اعطاء الانطباع عن الوسط الجوي « الفضاء » ، المحيط بالاشخاص ، وبالعالم المادي، لكن ( ليوناردو ) استعمل هذه التقنية لا من أجل بلوغ الاحساس

الامر ، طبعاً ، لا يتعلق ( بصيغة ) ، فالمعلم عدو للتناولات الميكانيكية ، والمطلوبة لذاتها ، ولم يخشى أن يعلن : [ كان الأفضل أن تحرق كل المتاحف والمكتبات في العالم ، لو كان عليها أن تؤكد أن هدف الحياة هو أسلوب التعبير عن المشاعر ، وليس المشاعر نفسها ] .

وقال في مناسبة أخرى : [ يجب ان نخاف لا ( من الفن للفن ) ، بل من [ الصنعة للصنعة ] ، الفن شيء داخلي ، شخصي ، إنسان يعمل ، كي يعطي افضل ما في ذاته ، الرؤية تابعة للعين ، العين تابعة للروح ، البراعة عقيمة ، الرؤية خصيبة ] .





رينوار

مسألة [ الوسط الجوي ] مرتبطة ، وثيق الارتباط ، بمسألة الضوء ، فمن وجود الضوء تحديداً ، ومن طريقة توزيعه يتولد الانطباع من الوسط ، لدى [ ليوناردو ] الذي يفضل الإضاءة الهادئة المتساوية ، حتى عندما تكون بعض الأقسام العمل شديدة الظلام ، كما هي الحال في [ العذراء في المغارة ] تكون الظلال شبه شفيفة ، تغطي الأشياء من غير أن تحجبها ، وهكذا هي الحال عند ( فيلاسكيز ) وحتى عند ( رامبرانت ) ، مع أن التضاد بين النور والظلام يبلغ حده الأقصى ، لدى ( كارافادجو ) و ( جورج دولاتور ) الأمر ، على العكس ، من ذلك ، فالظلمة لا تستر الأشياء بل تبتلعها تماماً ، في حين أن ( الأقسام المضاءة ) تبدو بوضوح من غير ما يشير إلى الوسط ، ولهذا تحديداً وأساساً اتهم ( كارافادجو ) بأنه أحال الأجزاء المعتمة من اللوحة إلى ( أماكن فارغة ) .

وإذا كان واجباً تبسيط الأمور - الذي يحمل دائماً مخاطرة - فإن باستطاعتنا ، أن نقول إن

بالوسط الأدق ، أن يقال إن الوسط في لوحاته هو مادي ، بقدر ما هو روحي ، ويكفي أن نتذكر التلوينات العاطفية المعقدة ، وعسيرة التحديد في تلك اللوحات ، كي ندرك من أين ينبع ميل ( كارير ) إلى هذا التعبير التصويري .

لكن ( كارير ) لم يأخذ المغازي المبكرة من ( ليوناردو ) بل من معلم مغمور جداً ، من القرن الثامن عشر ، هو [ موريس كينتن دولاتور ] ، إنه رسام البورتريه البارع بقلم التلوين ، ولم يكن عميق الخبرة في علم النفس ، لكن ( كارير ) رأى أعماله وهو في سن اليافع ، ولم يكن بعد قد عرف كنوز ( اللوفر ) ، وبعد ذلك بقليل سيكتشف الفنان الشاب قمم فن التصوير ، ومن بين هؤلاء ( فيلاسكيز ) الذي سيجتذبه بمزيد من العمق .

وهكذا فإن ( كارير ) ليس بمكتشف محو الحدود ، لكنه لم يأخذ التقنية جاهزة ، بل طورها بأسلوب خاص ، كي توائم رؤيته ، أو كما قال : [ كي تعطي شكلاً للشعور الذي تثيره الطبيعة ] .





غوستاف مورو

عن الحقيقة ، فطوال سنوات ، حين لم يكن المصور معروفاً من الجمهور ، وإذ تشكل أسلوبه ، كانت الأسرة ، قد سكنت في مساكن فقيرة ومعتمدة ، وكان كارير يراقب وجوه كائناته الغالية ، شاحبة ، ومتعطشة الى الشمس ، وسط الضوء النادر الشحيح ، أو وسط ظلال الفيش الكثيفة ، لكن سمات إبداع ، ما ، لا يمكن أن تستخلص من تفسيرات بدائية كهذه ، وبقدر ما تمثل العين ، صلة بين العالم الخارجي والعالم الداخلي ، فإننا لا نستطيع أن نحدد فريدة النظر بناحية واحدة وننسى الأخرى ، وذلك ، تحديداً ، لأن [ العين تابعة للروح ] .

الفيش في لوحات ( كارير ) ليس شواذاً فيزيائياً ، بل هو شواذ روحاني ، إنه يعبر عن إحساس طبيعة حاملة بالضوء ، وعن مزاج سوداوي ، ووجهة نظر بصرية خاصة بالذاكرة ، حين نحلم ، أو حين نتذكر ، أو - إذا شئتم - حين نرى في المنام ، فإننا نرى الأشياء بهذه الطريقة ، سابعة عبر ظلمات النسيان ، وعارية من كل إضافات إكسوارية ، هذا الأسلوب

( كارير ) قد استخدم تقنية إمحاء الحدود ، وفي الوقت نفسه ، أخفى عن نظرنا وضع العالم المادي ، ليس ذلك ظلاماً تاماً ، وهي أقل من [ أماكن فارغة ] ، إنها عتمته الفريدة ، التي لا تحدد ، وهي حية كالتنفس ، الذي يشترط الإيقاع اللوني ، والعاطفي للعمل بكامله ، يقول المعلم : [ الجو العام هو ( النغم ) الذي يجب أن يوضع أولاً ، كأساس للمهارة التي ترسم بها اللوحة . ] .

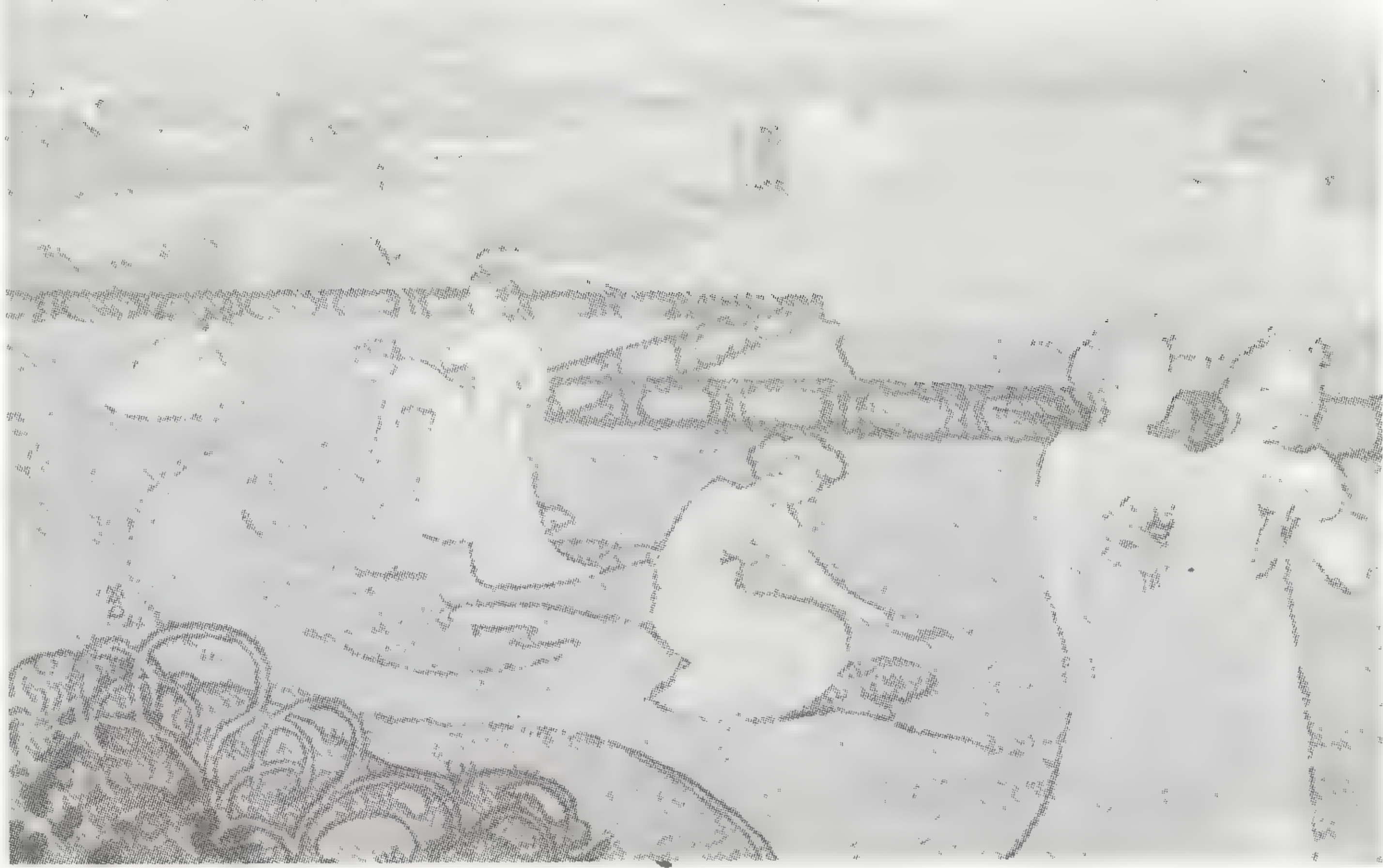
ضباب دخاني ؟ ، إنه ضباب فعلاً ، لكنه ضباب غريب ، لا يحجب بل يهذج ، أو بتعبير أدق ، يحجب غير الجوهري ، كي يحمل الجوهري ، يزيل المبتذل والجلي ، كي يكشف لنا المكنون ، بعض النقد مقتنع بأن كل عنصر من العمل الإبداعي يجب أن يرتاح ، من غير أيما شيء ، فوق قناعة بصرية ، وهم يبحثون في مختلف الاتجاهات عن بواعث هذا الفيش الفريد ، وثمة مفسرون قد يرتاحون ، إننا قيل لهم ، إن المسكن الذي عاش فيه الفنان كان سيء الإضاءة .

إن جواباً مماثلاً بآل سذاجته قد يكون بعيداً جداً





أنغر



موريس دونيس

الصورة ، وإذا غاب الخط فلا صورة ، أمثال هؤلاء الناس لا يخطر لهم أن الخط وخط الكفاف ، ماهما سوى أسلوب لظهار الصورة ، وليساهما الصورة نفسها ، التي يمكن أن تظهر ، يوحى بها أو يشار إليها بطريقة أخرى ، إذا عكست الصورة الشكل والبناء ، فإذا كان في اللوحة شكل ما مبني - جيد أو رديء - فهذا يعني أن الصورة موجودة ، ولو أننا لا نميز خط الكفاف ، وإذا اختزل ظهور الصورة إلى خط الكفاف ، وجب أن نخلص إلى أن الصورة مبرزة ، عند طفل ، أكثر مما هي مبرزة لدى (ليوناردو) ، ذلك لأن خط الكفاف في رسمة الطفل يكون واضحاً دائماً ، أما في (موناليزا) ، فهو مختف في عدة مواضع ، ويذوب تماماً في بعض الأحيان ، وإذا قبلنا القول لاشكل من غير خط ، فسيكون علينا أن نعتبر أن الاشكال في جو رطب أو ضبابي ، وأيضا في مسكن سيء الاضاءة ، ليست أشكالا بل هي وهم .

الأكاديمية ، التي اتهمت (كارير) بأنه أغفل الصورة ، تعتمد على نماذج الكلاسيكية ، أما (الكلاسيكية) فتستند - أو توحي بأنها تستند - على المراقبة ، ولأن المراقبة (القدم) ، لم تترك لنا تصويراً ، بل نحتاج فإن (الكلاسيكية) تتطلب أن تنسخ المنحوتات المرمرية ، تماماً كما تظهر مخططاتها ، أي أن يستخدم ، قبل كل شيء ، خط (الكفاف) ، لم يفتن المصورون

في الرؤية ، يتطابق تماماً مع نظرة الفنان التصويرية ، بقدر ما تكون الرؤية ، والنظرة ، لدى المبدع الكبير ، وجهين بشيء واحد بعينه ، قال (كارير) إنه يسعى إلى أن ينتقي من تعدد المرئيات ، ما هو أساسي أكثر ، كما تنتقيه ذاكرتنا تلقائياً ، كي تغذيه في الذكرى : [ التعميم الذي تجعله الروح ذكرى هو هدف الفن الحقيقي ، لأن الفن يجب أن يحفظ ما ترميه الذاكرة ، تتغذى الروح بالجوهري ، إنه يتشبت إذا ضخم أهمية العناصر الطارئة . ]

إن سلسلة من الذكريات ، بكل تلوينات الذكرى العاطفية ، بكل مكنونيتها وتأثيرها ، كشيء معيش شخصياً ، ومعافى منه ، كتسجد للعالم خارجك في عالمك الشخصي ، في فرحك وفي حزنك ، هذا ما تمثله في الجوهر لوحات (كارير) ، والمعروف أن ثمة تقويمات أخرى ، يرى بعض المؤلفين أن الوجوه في هذه اللوحات لا تطفو من شبه ظلام ، بل تفرق فيه ، ويبدو أن الفنان يخفيها جزئياً ، وما الذي يمكن أن يخفيه الإنسان غير النواقص ، أمثال هذه الشكوك المضنية ، التي يرميها المفسرون تتهم (كارير) بأنه يطرب الشكل لأنه عاجز عن أن يبينه بوضوح ، وأنه ينهرب الصورة لأنها كعب أخيل لديه .

يرى الناس غالباً ، أن الصورة هي الخط وخط الكفاف ، الذي يرسم الطيف ، فإذا وجد الخط وجدت





دولاكروا

( الكلاسيكيون ) الى انهم ، بهذه الطريقة ، لا يتبعون حكمة التشكيل العريق لانهم لا ينحتون تربة من المخطط بل من الهيكل ، من البنيان ، واذا شئتم ، من اللب ، وينمو الشكل من الداخل الى الخارج ، من البناء الى المظهر الخارجي ، ومن الطبقات الاساسية نحو انفصالاتها التالية ، ويكون من السذاجة أن تفكر بأنه ، مادام التصوير ليس نحتا ، فان الاشياء ، من غير شك ، يجب أن تتجه وجهة أخرى ، ليس مصادفة أن نتكلم في التصوير على بناء الشكل ، وكذلك في التشكيل والصوغ ، وليس مصادفة أن دولاكروا يرى أن الشكل يجب أن يبنى من الداخل الى الخارج ، أما ( فان غوغ ) فقد قبل هذا المبدأ كبديهية ، الصورة - هي تحديداً ، مظهر لفهم الشكل فنياً ، مع غض النظر عن الاسلوب الذي يتجسد فيه هذا المظهر - بخط كفاف او من غير خط كفاف .

( كارير ) يبني الشكل ، ويطوره من الداخل الى الخارج ، ( ينبغي أن تختلف النمذجة في الخطط عن النمذجة خارج الخطط ) ، هذا ما كان يؤكد ، ( التصوير ليس تثبيتاً للبشرة بل هو اظهار للبنى الجوهرية تحت البشرة ) . لقد كتب المعلم : ( لاحظت لدى فيلاسكيز وربما أكثر من ذلك عند ( دافينشي ) ، إن ملامح الوجه ، العينان ، والانف ، والفم ، مكونة مما يحيط بها ، من قوسي الحاجبين ، ومن عظمي الوجنتين ، ومن الفكين ، حتى لو لم تكن حاضره ، لحزناها ، الحمقى الذين ينقضون على العينين ، والانف ، والفم ، هم أناس ، يريدون أن يفتحوا النوافذ قبل أن يشيدوا الجدار ) .

هل الوجوه ضبابية ومبهمة ، ربما ، لكنها مع كل إبهامها ليست من طبيعة تشكيلية ، وحسب ، بل تحتوي ما تقتدر اليه ألوف لوحات ( الوجوه الشخصية ) المرسومة بوضوح - أي فرادة البناء ، تركيب الجمجمة ، وكمال الرأس العضوي ، ان امحاء الحدود لا يضرب هذه السمات الاساسية ، بل يثبتها فتظهر بتعبيرية مفصلة ، شخوص الكلاسيكية لاتشبه الصخور المنحوتة ، بقدر ما تشبه السبائك الجصية ، لانها تبدو جوفاء ، الشكل التصويري لدى ( كارير ) فيه ، الى حد بعيد ، سمات النحت ، لانه مبني بمتانة ، ومتماسك ومادي مع ان مظهره أثري .

وخط الكفاف ، اذا كنا نحتاج اليه كل هذه الحاجة ، فمن المفهوم كفاية ، أن يتاح له تقديم ثباته لخيالنا ، لخط الكفاف ، في اللوحة ، وظيفة من بين وظائفه الأخرى ، هي أن يحدد ، وان يرسم الحدود ، و(كارير) يسعى الى عكس ذلك ، حدود الشكل هي نحن ، وهي معروفة كفاية من غير ذلك ، قد لانراها لكننا نحرزها ،

الرسام يسعى الى توجيه اهتمامنا الى شيء آخر ، غير معروف جيداً ، وغير مدرك كفاية ، يقول : [ الاشكال لا توجد وحدها وبذاتها بل من خلال علاقاتها المتبادلة الكثيرة ] . يكشف لنا المعلم العلاقات بين الاشكال ، تحادها ، وانسباكها في فضاء عام واحد ، يضم كل شيء ، ويطفو منه كل شيء ، كأنه تكرر أبدي للفعل البدئي ، الذي ولد به العالم من العناء ، أما الشكل - فمن غير المتشكل ، ولهذا لا يحتاج كارير الى خط الكفاف ، فضاء عام واحد ، يطفو منه شكل معمم ، لا يضع الفنان في التفاصيل بل يرى الشكل كله ، يستشف الفكرة الاساسية ، يتطلع الى المركب ، المركب هنا ليس في صورة مفردة ، بل يرن في المشهد كله ، في المجموعة كلها ، التي ليست تجميعاً لعناصر ، بل هي علاقة متبادلة . تم بلوغها ، بوساطة علاقة التظاهرات (البوزات) والايماءات ، والملاح ، كي نحس العلاقات الداخلية الاعمق للمشاعر والظروف - الجماعة تظهر معا كي تصير كيانا عضوياً ، يتوحد مع الوسط المحيط به ، ويبدو امام النظر متماسكا .





فيلدسكينز

وكما يبدو ، فعدا عن أن كثرة الالوان مستبعدة، فانها مستبعدة لصالح ما هو اقل تأثيرا ، وأقل فتنة من الالوان - الارضية منها ، ذلك لان ايقاعات الرمادي ، والبني ، موجودة في كل مكان حولنا ، انه يبحث عن ترف اللون ، الناقص هكذا ، في اليومي الذي لا لون له .

في الامكان القول ان الكلاسيكيين ومقلديهم في الاكاديميائيين ، والله يعلم لماذا ليسوا ملونين ، هذا صحيح ، لكن الجمهور لا يعرف الكثير عن التلوين ، انه يحسب ان التلوين الفني هو هناك حيث الكثير من الاصبغة ، ان [ أنغر ] ، ومع انه ليس من غير احساس باللون مثل [ دافيد ] ، لا يعني خصوصا بمشكلات البناء اللوني ، والانسجام ( هارمونيا ) اللوني ، [ ان شيئا ما رسم جيدا ، هو دائما مصور جيدا ] ذلك ما يؤكد ، لكن [ أنغر ] في الوقت نفسه ، يجيد اجتذاب العين بتكثيف الالوان وتنويعها ، و



فيلدسكينز

تماسك الصورة يضفي تعبيرا ماديا ، عبر التلوين الاحادي الصبغة ، وهذا سبب آخر لنفور بعض النقاد ، لقد اتهم الفنان ، علاوة على انه يهرب الصورة ، ويقتصد في خط الكفاف ، بأنه يقتصد كثيرا في الالوان ، ويصعب ، فعلا ، أن يقال ان لوحات كلوير كثيرة الالوان ، هي للعين السطحية مبنية من لون واحد بذاته ، اذا لم نحص الابيض ، واذا كانت في الاعمال الابكر ، ترن هنا وهناك نبرة احد الالوان المكثفة ، فقد اختفت هذه النبرة بعد ذلك ، لكي تبقى نبرة واحدة زرقاء او بنية .

لم يصنع ( المعلم ) من مهارته تقنية : [ التعامل مع الاصبغة الارضية أكثر ما تعامل ، وهي الابسط والابقي ، المراتب الدنيا هي من لون واحد دائما ممزوجا مع الابيض ، أو بكلمة ، لون رمادي يسمح لي دائما بأن أمسك بإيقاع الضوء ، وأن أقويه ، ومن ثم ان احجبه بلون أكثر قتاما ] .







فستان [ السيدة مواتوسيه ] في لوحته يمثل حقيقة ألوان حقيقية ، وأجساد [ الجواري ] مصورة فوق أقمشة الداخل الخضراء ، والزرقاء ، والحمراء الصارخة ، أو المذهبة ، وفي ما يخص فترة سوء استعمال الصباغ [ الاسفلتي ] فانها ، حقا ، تجهم ، الى حد ما الملون الاكاديمي ، أما في العقدين الاخيرين من القرن ، فقد دخلت الساحة ، من جديد ، المقامات المكثفة ، ذلك لأن السادة الاكاديميين ، وبعد أن ذموا التجريبية ، وسخروا منها كفاية ، قرروا أن ينتقموا منها بأسلوب آخر ، متخذين قسما من تناولاتها التلوينية .

نستطيع أن نتصور أنه في ذروة هذا الانعاش ، والاغناء للوحة الألوان ، قد أثارت الارتباك أحادية لون لوحات [ كارير ] ، لو أن الفنان أراد بأي ثمن أن يحمل الى المشاهد [ ضبابا دخانيا ] ، فلماذا ، على الأقل لم يبذل جهدا كي يقدم فتنة لونية أكبر لهذا الضباب ، قد يعود ذلك الى أن المعلم يستبعد بصبر كل عنصر من عناصر الفتنة الرخيصة ، ولأن الحياة الفقيرة الضيقة ، التي أحاطت به لم تجعله في مثل فتنة قوس ألوان ، قد يكون الامر كذلك ، لكنه بعيد عن أن يوضح كل شيء ، فأحيانا يلد الواقع الفقير ميلا نحو ترف التلوين ، الانطباعيون ، والمتوحشون ، وسط غرابة الابراج ، بل وسط هذا اليومي الباريسي الظليل ، الذي لم يمنعهم - من غير أن يذهبوا الى [ تاهيتي ] مثل [ غوغان ] ، من أن يسرفوا في استخدام [ ريبيرتوار ] الألوان المكثفة كله .

كي نفهم ميزات تصوير [ كارير ] ينبغي أن نفهم ميزات واقعيته ، صار يذكر أن المعلم لا يجمعه جامع مع المدرسة الرمزية والمدرسة الانطباعية ، اللتين ادارتا الظهر الى الحياة باسم [ وقعية ما ] نظرية صرف ، [ عبادة الحياة هو المغزى الحقيقي الذي من المقبول أن ندعوه عبادة الجمال ] ذلك ما يؤكد ( كارير ) ، الموضوعي والذاتي يمثلان كلا لا يتجزأ ، لا تستطيع أن تفهم ذاك ، ما لم تفهم العالم ، [ خيال توقظه العلاقة مع الطبيعة ، رائئ [ الواقعي ] يعمل على اكتشاف ذاته ] .

لكن مهمة الفن لدى [ كارير ] ليست تثبت الحياة بسماحتها السطحية ، بل هي الاكتشاف في المجال الأكثر مكنونية - عالم الانسان الروحي ، - [ يجب أن يعرف الفنان روح الانسان ، يستطيع أن يحاول التعبير عنها اذا شعر بكل اضطراب فيها ، اذا صار جزءا من الانسانية لا ينفصل عنها ] ، من هنا استنتاج المعلم الحكيم الذي يرن كشعار لابداعه كله :



كارير

فريدريك











كافيه كولوتير

- [ نرى الآخرين في انفسنا ، ونكتشف انفسنا فيهم ] ، إنه شعار غير مألوف حقا ، في زمن ينغزل فيه الفنانون في متاهات مشكلاتهم التشكيلية ، شعار غريب ، واضح لقللة من التعساء مثل [ فان غوغ ] الذي كان قد توفي .

لكن اللون عند ( فان غوغ ) [ يعبر عن شيء بذاته ] وهو يسعى الى ان يجسد [ عبر اللون الأحمر والأخضر شهوات الإنسان الرهيبة ] هو يصحي بالقيم باسم التعبيرية اللونية ، لأن [ ليس في الامكان ان تصل الى اللون والقيم ، ولا تستطيع ان تكون في القطب ، وعند خط الاستواء في وقت واحد . ]

اما لدى [ كاريير ] فالأمر غير ذلك ، فاللون بذاته لا يعبر عن شيء ، وقد أثبت ذلك ، بان بني بلون ترابي واحد ، لوحات متباينة الايقاع كل التباين ، واذا كان [ فان غوغ ] قد تخطى عن القيم باسم

الألوان ، فان [ كاريير ] اقل تخطى عن الألوان باسم القيم ، وهو يرى ان كثرة التلوينات تنتمي الى الظاهر ، والى المادي اللفظ ، امام المعلم فيسعى الى الصعب مناله من ارتعاشات الروح ، معبرا عنها بما يكاد يكون قيما ملموسة ، وهو يرى ان الوجه الانساني ، مضاء بالحياة الداخلية ، يكفي تماما ، لأن يوحي بكل التناقضات الممكنة للدراما الانسانية ، وجه واحد ولون واحد محدد ، ويتوضح هذا الوجه ، خارجا من الظلمات ، واضحا ومنتعشا ، واكثر من ذلك ، كل ما هو زائد ، بما في ذلك زيادة الألوان ، هو عقبة ومغامرة قد تحرفك عن المهمة الأساسية .

قد تبدو هذه الصور خالية من الجمال التصويري ، للمشاهد السطحي ، انها متواضعة المنظر ، لكنها ليست عجفاء ، مقتصدة ، لكنها ليست فقيرة قطعاً ، انها مرتبة ، بل وممثلة لدى وجود





ملاطفة عذبة ، او عاطفية .

يقول بعضهم : [ حسنا ، ليس لدينا ما نعترض به على الحالات العاطفية ، لكنها هي وحدها ، وذاتها عند هذا الفنان ، للنظرة الاولى - أجل ، في العديد من النتائج ، خصوصا بين الكثير من اللوحات القماشية في موضوع [ الامومة ] لا تنعدم التكرارات ، لكنها ليست ميكانيكية ، وليست حرفية ، اذا تأملنا هذه اللوحات ، في تسلسل تاريخي ، واذا أعرنا انتباهنا الى بعض التفيرات ( غير الهامة ) ، فسوف نرى أن الامر لا يتعلق بتكرار فقط ، بل بنماء لا يتوقف للتفسير .

حسب ( كارير ) نفسه ، حسابا لكون الارتباط بموضوعات محددة ينطوي على مغامرات : [ قلت : - ماذا ] هل افعل الشيء نفسه دائما ؟ كيف سأختص من ذلك ؟ ثم وصلت الى اكتشاف ، أنه ينبغي ، أن

التوافق المطابق ، يتجلى فيها نظر المعلم الثاقب ، الذي لا أسرار عنده لا في الشكل ، ولا في البناء أو التبيان ، إنها رؤى . . نسبك فيها المرئي وغير المرئي في هيئة كاملة ، كل تمظهر [ بوز ] وكل ايماء هنا هي تعبير عن ظرف نفسي ، نور وجه الام ينير وجه الوليد ، التفجرات غير المحسوسة تنمو لتصبح حركات للوجوه ، الانظار والايدي التي تتبادل البحث ، القبلية هي تجسيد للحماية ونكران الذات ، النور نفسه ، يتحول الى ملاطفة روحية ، انه جو من التطابقات مدرك جيدا ، وفي الوقت نفسه ، يصعب التعبير عنه ، تحركات ، علاقات بين الحالات الروحية ، حوار داخلي عذب من غير كلام ، وذلك لوجود تفجرات روحية لا تحتاج الى كلمات ، ولا تستطيع الكلمات ان تعبر عنها ، انها حقيقة انسانية ، اكتشاف الاكثر خفاء ، من غير ذكر لاي عطف رخيص ، او اية

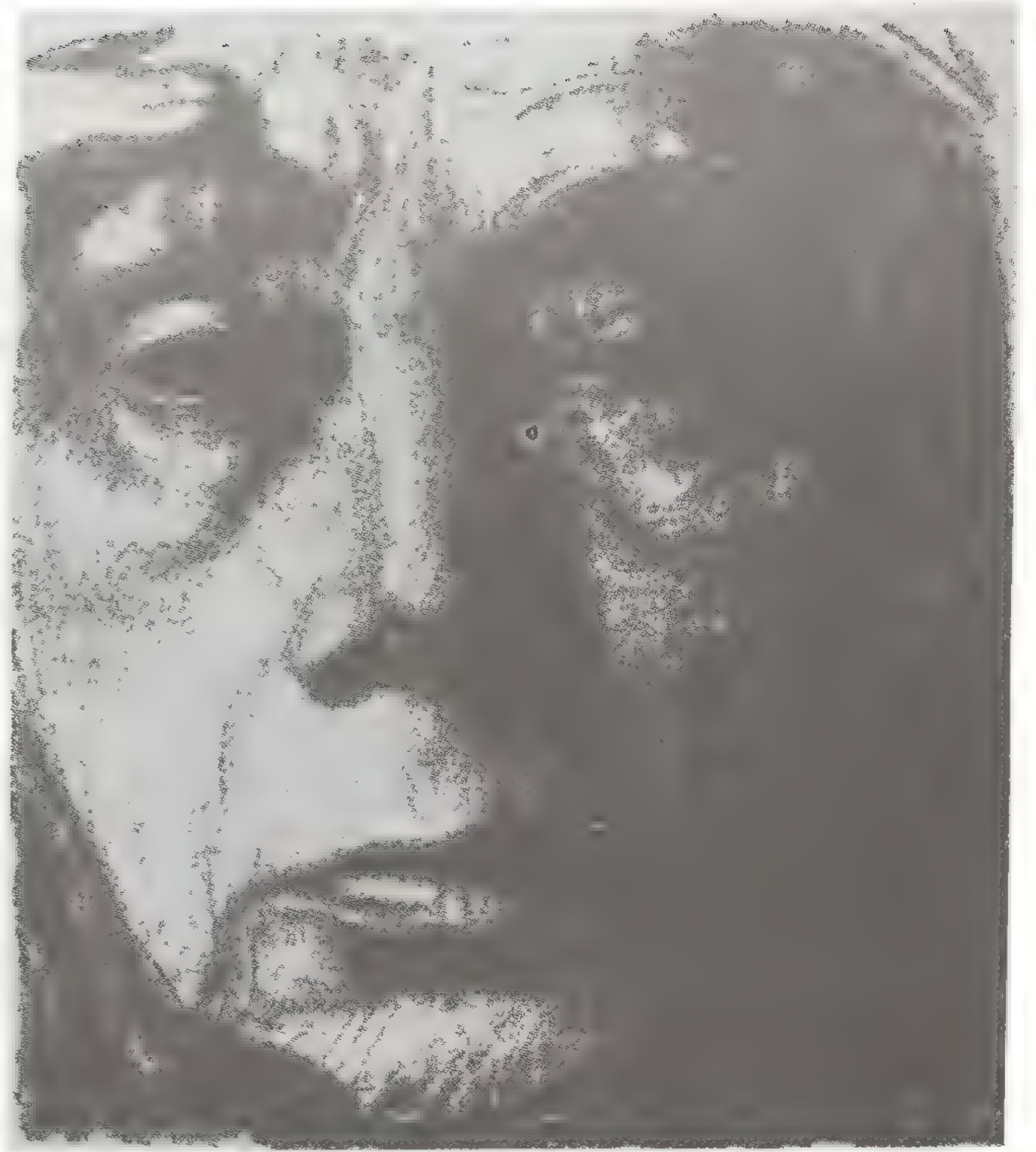


وغير واثق ، يجثم فوقه دائما الخطر ، لأن ( الخطر هو أساس الحياة نفسها ) ، من سوداوية هذه المشاهد العائلية الهادئة ، من الاحساس بان الحب الم اكثر مما هو متعة ، يقول شيلي : [ الطف اغانينا هي تلك التي تغذيها اكثر افكارنا حزنا ] ، وكمثل هذا رقة ( كارير ) .

( البير بينار ) الذي أبدع في الوقت ذاته ، قد تناول ، في أحيان غير نادرة ، مواضيع مماثلة ، فالى جانب مواضيع السعادة العائلية عمل مشاهد حول المأساة الفظة الظاهرة - الاب الميت ، الأم لميتة ، الطفل المحتضر ، وفي تلك السنوات ستقدم ( كيتيه كولوفيتس ) بعض اوائل أعمالها الغرافيكية المؤثرة ، حول ضحايا الموت في غير المسنين ، وهو الضيف المألوف لدى الأسر الفقيرة ، لم يكن لدى ( كارير ) ميل الى التصوير المباشر لهذه الكارثة ، اذ كان يفضل التلميح على التصريح ، ولأنه يرى أن [ المأساوية ] تكون أقوى في الانتظار المتوتر للخطر ، أكثر مما هي عليه حين يأتي الخطر في لحظة وينتهي الأمر ، المصور لا يشده كثيراً ختام التخدير ، والانهيار ، الهزيمة بقدر ما تشده درامية الشعور المعذب ، درامية الألم ، والخوف على الكائن المحبوب ، هذا القلق البابع من القلب يحوم في الكثير من لوحات الفنان ، واللحظة حاضرة جداً في أخلاقيتها ، وقد تكون سمتها الحقيقية وكما كتب ( ميترلينك ) : [ نحن نساوي ما تساويه همومنا وسوادويتنا ، وبقدر ما نرتفع تصبح هي أنبل وأجمل ] .

لكنه في أحوال معروفة ، وكأنه يريد أن يفند الرأي بأنه معلم التلوينات الحضيضة ، يتخلى ( كارير ) عن لغة الثورية كي يكشف لنا المأساوية في كامل حدثها ، توليفته ( المسيح على الصليب ) ، هي إحدى الصور الفجة ، وهي غريبة عن التفسير الديني المألوف . ثلاثة من الانجيليين يؤكدون أن ( مريم ) لم تحضر الصلب ، أما الرابع - يوحنا ، هناك مع ( ماري ) ، فهو موجود بنفسه ، لقد أهمل الفنان الروايتين الأخريتين ، وقدم لنا الحدث من ناحية أخرى مختلفة ، لكنها ليست الناحية الوثنية : تضحية الابن بنفسه ، ومعاناة الأم . وهكذا تتكشف أمامنا درامتان ، مترابطتان عضويًا ، مختلفتان إيقاعًا .

أن واضح كل هذه الشاعر في [ الامومة ] ، يركز هذه المرة اهمامه على ( الابن ) أكثر مما يركزه على الأم ، والمسيح مصور في المستوى ، فكأنما أراد الفنان أن يقربه منا قدر الامكان ، أما الجسد فموضوع في مكان منخفض جداً ، وكأنما كي يكون مدركاً إيقاع الاسطورة الى جانب المغزى الارضي والبشري ، رأس المصلوب مائل الى أحد الجانبين ، لكن هذه الحركة



كاريير كولوفيتير

تبقى نفسك ، لكن ، اذ تسعى الى أن تنمو ، تكون الطريقة الحقيقية لأن تكون منوعاً [ . لم ير الفنان أنه ينبغي أن يترك موضوعاً محبباً لمجرد كونه قد عالجه ، فهو هنا كالأم التي لا يمكن أن تكف عن ملاطفة طفلها ، لسبب واحد ، هو أنها داعبته البارحة ، هذه السلسلة الطويلة عن ( الامومة ) و ( الحب ) ، اذا نحينا جانبا بعض التكرارات التي لا مفر منها ، هي في ( الجوهر ) مثال لا على الرتابة ، بل على الفنى ، والتنوع ، اللذين بلفهما في تفسير موضوع واحد بذاته .

يقول كارير : [ المدهش هو أن كل شيء مختلف ، ومؤلف في وقت واحد ] . فكان المعلم المفتون بأعجوبة الحياة ، يسمى مجدداً ، ومجدداً ، نحو سرها ، نحو التنفس غير المحسوس للتواتر الأبدي ، لهذه الصلة الحميمة بين الأشياء الفانية ، التي عبرها تصل الكينونة الى الخلود .

انه فن الانسجام - كان في وسعنا ان نقول ذلك لو ان الانسجام عند ( كارير ) لم يكن ، في الغالب ، مع درامية تلمس من غير تعب ، لأن الانسجام هش





نوح في سقف البيت

الوجه، إيماء معتقدتان، الإشارة إلى الصلاة أو القنوط،  
لتعارض بين هذين الكائنين مذهب : أحدهما مشدود  
بصبر لا يلين ، والآخر منقبض في تشنج العذاب ،  
كائنان قائمان على قرب مباشرة ، ومع ذلك هما منفزلان  
كل في ذاته ، كل مع صليبه ، كل ومصريه المأساوي -  
الابن ذو الإرادة البطولية بتضحية النات ، والام المبركة  
لعجزها القابعة في الظلمة مع حزنها .  
لوحة ( المسيح على الصليب ) مع انها أكثر اختلافا

لا تعبر عن الفناء أو الدهول ، بل عن الصبر ، الجسد  
النحيل المذهب في توتر كامل ، وكأنما من أجل أن يسيطر  
على آلامه ، الوجه حازم - نود أن نقول متحدة تبدو  
عليه إرادة المذهب التي لا تقهر في أن يصمد حتى النهاية  
للتجربة القصوى .

الضوء الساقط من الأعلى ، يزحف على الجسد  
المذهب ويمضي شعاع من الظلمة ، التي وراء الصليب ،  
والى اليمين ، من طيف قائم ، متلفع بالشفاء ، متالم





منهارة حواء

بقوة [ الفريب في هذه الحال ان مؤلفين معروفين يؤكدون على اسبقية الشعور لدى ( كاريير ) او واحدته في حين يرى آخرون ان الفكرة هي الامر الرئيسي عنده وفي الحالين، يؤدي ذلك الى تشويه القضية على اعتبارها قضية الوحدة العضوية بين الفكر والشعور .

يرى ( بينزيت ) ان المعلم [ يصور بمزيد من السرعة كي يعبر عن مشاعره ، اكثر مما يريد ان يقدم [ حقائق تشكيلية ] ، ويكاد ( ريمون كونيا ) يكرر حرفياً هذه

من حيث موضوعها مع لوحات ( كاريير ) الاخريات ، تبدو اكثر وضوحاً بعض السمات الموجودة في ابداعه كله : [ الطموح الى التوغل في جوهر ومغزى المصير الانساني ، وتاليف فكرة اخلاقية - جمالية بتجربة عاطفية عميقة ، هذه السمات الفكرية والعاطفية ليست عصية جداً على الفهم : لا يسعى المعلم الى حجبها بل الى اظهارها بتعبيرية محددة ، مخلصاً الى وجهة النظر القائلة : [ ان الأشياء الضعيفة ، والقوية يجب ان تقال



النتيجة : [ كارير ] يصور كي يعبر عن أحد المشاعر ،  
لا عن أحد الاحاسيس الجمالية ، و ( بيرنار دو ريفال )  
ايضاً الى المسألة ، وكأنها سمة أساسية من سمات  
المعلم ( العاطفية المكبوتة ) : و ( الرهافة المستبعدة ) و  
[ الادماغ ] ويضع [ بير كاين ] بدوره في المستوى الاول  
( القدرة الكبيرة على تقديم المشاعر ) ويصنف ( ريمون  
شارميه ) الفنان على اعتباره ( عاطفياً حتى النهاية  
وعميق الانسانية ) ، أما ( جورج ويسمانس ) فانه  
يؤكد أن ابداع (كارير) (يندلق من اندفاعات عاطفية).  
جماعة أخرى من النقدة تهمل اللحظة العاطفية ،  
أو تضعها في مرتبة أدنى من الذهنية ، يرى ( هنري  
لورا ) أن المعلم تلهمه [ فكرة سامية حول الفن وخدمة  
الفكر ] و [ فكرة يشمل البشرية كلها ] ذلك ما يؤكد  
( جورج دينوانفيل ) ويكتب لوي ديلتيه : [ ليس فناناً  
كبيراً ، وحسب ، بل مفكراً ] ويؤكد ( غوستاف  
جوفروا ) : [ ابداع فلسفي بمعنى الكلمة الحقيقي ]  
ويقول ( روجيه ماركس ) مدققاً : [ بقدر ما هو ابداع  
لفنان ، هو ابداع لفيلسوف وشاعر ] ويعلن هنري  
بيدو [ يراقب الحياة كمصور ، ويكتشف كفيلسوف ]  
أما ( غابرييل سيبي ) في مقالته الواسعة فيتصفح  
بالتفصيل [ فلسفة كارير ] .

لم يضع ( كارير ) ولم تكن لديه التنية اوضع اية  
( فلسفة ) خاصة به لمكان يسعى ببساطة الى مغزى ما  
تراه عيناه ، وان يكتشف اختلاط الصور غير المتناهي  
للاشكال المحددة ، الذي لا ينذر حدوثه ، والنواميس  
الاساسية التي تحدد طابعها وتطورها ، وبكلمات أخرى  
ان يصل ، ككل باحث حقيقي الى حقيقة البحث ، ان  
اكتشافات ( كارير ) لا تعتبر اسهاماً في منجزات  
الفكر الفلسفي ، وليست جديدة ، لكنها صادقة ،  
وتبرهن ، ان الحقائق الجاهزة لا تنجز الكثير من  
العمل في مجال الابداع ، وان على المبدع ، ان يصل  
الى خصائصه بطرقه الخاصة .

حين نتعرف الى بعض افكار المعلم ، لا يكون  
عسيراً ان نقربها من آراء ( فان غوغ ) [ لا شيء  
في الطبيعة غير منفصل ، لان كل شيء متقارب ، التل  
والسهل ، الارض والانسان ] ، هذا ما يقوله (كارير)  
ويقول ( فينسينت ) : [ الحقول التي تلد القمح ،  
المياه التي تهدر في الوادي ، العصور في العنب ، وحياة  
الانسان ، هي الشيء ذاته ] ن ادراك وحدة الكون  
لا يستنفد التقارب بين المصورين ، ففي الامكان  
تتبع هذا التقارب في نظرتهم الى العالم بكاملها ،  
ثمة ما هو أكثر فنية من ان تحب الناس [ .  
( كارير ) و ( فان غوغ ) مبدعان ، يتعد أحدهما

عن الآخر ظاهرياً ، بعداً فلكياً ، ما كانا يعرفانه ،  
وحتى لو عرفاه لاعجب أحدهما الآخر اذهما متقاربان  
روحياً ، أحدهما تقليدي ( نموذجي ) ، لكنه بعيد عن  
أن يكون مثالا لذلك ، فسمات الفن يصعب ان تشرح  
وتوفى حقها بالمبادئ [ الفكرية - الجمالية الاساسية  
فالمبادئ الاساسية يمكن أن تحتوي اشكالا للظاهرة  
مختلفة جداً ، وحتى متضاربة للوهلة الاولى ، وعدم  
فهم هذه الحقيقة الاولى جداً ، هو تحديدا مايقودنا  
أحيانا الى حيث نعتبر اننا مادما موحدى الراي  
حول مسائل الوضع الدولي ، وحول الفن كظاهرة  
اجتماعية وغنوسطية ، فان علينا ان نصور ، الى  
حد ما ، بطريقة واحدة .

ان وجهة النظر الفكرية - الجمالية ، ليست  
مخبأة ، طبعاً ، في أعماق طبقات النتاج ، فمن الممكن  
التعبير عنها مباشرة من قبل مؤلفين مختلفين ، ومن  
أن يجعل ذلك اعمالهم متماهية او متشابهة ، بمثل  
هذا الوضوح ينفرد تصوير ( كارير ) وهنا اساساً ،  
السبب الذي دفع النقاد الى رفعه الى مستوى  
المقولة الفلسفية ، وأدانه آخرون باعتبارها أدبياً .

الاتهامات بالادبية - ليست موجهة الى كارير  
وحده - فقد بدأت تصبح [ موضة ] مع الاقتراب  
من نهاية القرن الماضي ، لم يحدث قبل ذلك لا زمن  
الكلاسيكية او الرومانسية ، زمن ( الواقعية ) او  
الاكاديمانية ان استعملت مثل هذه الاتهامات على  
نطاق واسع ، ولم يخطر في بال أحد ان يتهم فناناً  
بانه يروي حادثاً ، أو يتحدث عن دراما ، فالقسم  
الضخم من النتاجات يأخذ مواضيعه من التاريخ ،  
والميثولوجيا ، والادب ، أو من الواقع الراهن ، وهي  
الى هذا الحد أو ذاك تصور قصصاً ، تغيرت الخال  
تغيراً حاداً مع ظهور الانطباعية . المغزى ، الفكرة  
والى درجة أكبر ( عنصر الروي ) صارت تعتبر  
شيئاً غريباً ، بل معادياً للتصوير الحق ، ليس للفنان  
مهمة غير أن يكون حاسة ، وليس للوحة قصد أو غاية  
غير أن تمثل تسجيلاً دقيقاً للانطباعات الحسية ،  
لا التغيرات في مصير البشر ، وانما في المنظر الطبيعي  
لا الخير والشر ، بل الهواء والضوء ، تلك هي  
الموضوعات الجديدة للفن ، المسموح بها ، وحدها  
بأن ( تصور ) ، وبدا التغير وكأنه واقعي ومعلل ،  
انها مباراة ثار العين ، المقموعة طويلاً من قبل وصاية  
العقل لا انتشار بجمال المرئي ، ايمان بأن المشاهد  
لا يحتاج الى نصوص ذات مواضيع ، من أجل أن  
يستمتع بزرق السماء ، بتفتح أوراق الغابة ، أو  
انعكاسات المياه مع كل سحر التنويعات اللونية  
الدقيقة ، التي تلتقطها عين الفنان





رينوار

نعم ، حقاً - انها تغيرات ساذجة ، سيظهر في ما بعد انها حبلى بعواقب قاسية ، اذ سترمي من الفن الافكار اولا ، وبعد ذلك بقليل - المشاعر ، وسريعا بعدها الاحاسيس وصولا الى التصوير الانقى أي أخذ علاقة بالتجارب الذهنية او العاطفية او غير أية علاقة بالتجارب الذهنية او العاطفية او الشعورية للانسان ، الجيل الذي يسخر من سابقه بسبب ادبيتهم سرعان ما سيصبح موضوعا للسخرية بسبب منه الوبائي ، ان الانطباعية ، المعلنة كمنهج للمستقبل ، سرعان ما سترمى ، من غير اعتراض ، في مستودع الاشياء القديمة .

الفن الانساني لا يمثل جمعا ميكانيكيا لتوليفات ، يمكن ان تلتقط بنزوة ، او بخاطر ، وان تنصفر ، إنه كيان عضوي حي ، مشكل نتيجة لتطور مستمر ، اما بتر أي عنصر جوهري من الكيان الحي ، فيؤدي الى تغيير لا رجوع عنه ندعوه الموت ، تستطيع ان تهدم نصف بناء ، وان تبقى على نصفه الآخر ، لكنك لا تستطيع ان تدمر نصف جسد وان تغذي النصف

الباقى ، إن الفن يتطور فعلاً مع مرور الزمن ، لكن ليس عبر سقوط هذا العنصر الأساسي أو ذاك ، بل عبر إرتقائها التدرجي ، الذي يتم لأسباب مختلفة ، على غير ما إستواء ، مما يؤدي الى تنوع (الترايطات) ، في فترات معروفة ، ولدى مدارس معروفة ، يمكن أن تسود بداية معقولة ، ولدى أخرى قد تكون عاطفية ، وفي ثالثة - حسية . لكن ، من غير الممكن أن يبتز تماماً هذا العنصر ، أو ذاك من هذه العناصر ، وان يظل الفن قائماً ، لا يمكن أن يقوم بغير ذهن أو بغير قلب ، أو محروماً من الاحساس ، وأن يبقى فناً ، وكل محاولات تدمير هذه القاعدة ، سوف تبقى في التاريخ كمثال ايضاحي على رسوخ القاعدة .

قد يكره ( رينوار ) ما يدعى ( فكر ) ، لكن إذا خلا منه من الفكر ، فهل سيصمد لامتحان الزمن ، صحيح انه ليس عملاقاً فكرياً وأن البداية الإحساسية مسيطرة في لوحاته ، لكن هذا مسألة أخرى تماماً ، مسألة ترابط ، لقد انقطع المعلم عن الانطباعية ، وكما قال هو ، لأن الطريقة الانطباعية في العمل لا تتيح التعمق في التنفيذ التوليقي ، أي امعان الفكر الضروري للوحة ، وقد كتب ( رينوار ) الى هنري ماتيس : **[ اليد الأملر ليست أكثر من خادم للفكر ]** . لم يستطع المدافعون عن (الحساسية) أن يقضوا على الفن الفكري بتلويحة واحدة ، وأكثر من ذلك ، كأنما قد زادوه مقاومة ، وقد تمثلت بين ما تمثلت به في الرمزية ، في بيان (التيار الجديد) الذي أعلنه عام (١٨٨٦) الشاعر ( جان مورياس ) صيغت مهمة ، [ فلتوضع الفكرة في صيغة حسية مقبولة ] . وأبرز ( دوشافان ) الذي كان مشهوراً في ذلك الحين ، على أنه رائد المدرسة ، مع أننا لا نجد في تصويره من ( الرمزية ) قدر ما نجد من الثورية ، ( غوستاف مورو ) ، و ( أوديلون زودون ) ، و ( بول غوغان ) وقسم كبير آخر من ( الانبياء ) ، قد حاولوا بوسائل مختلفة ، وبطرق مختلفة أن يخلقوا تصويراً رمزياً .

من الممتع أن نلاحظ أنه بقوة سهولة ايضاح الميول لا يتهم احد من الشراح المعاصرين أحداً من هؤلاء المشار اليهم بالأدبية باستثناء التعس [ غوستاف مورو ] ، في حين توجه اتهامات مماثلة لمؤلف مثل ( كارير ) الذي لا يجمعه جامع مع صيغ الرمزية الكتبية ، أما في ما يخص « الأدبية » فمن الأسهل جداً اكتشافها في العديد من لوحات ( بول غوغان ) مبتدئين بأولى لوحاته الرمزية ، [ رؤيا بعد الموعظة ] ومنتهمين بآخرها [ من أين تأتي ؟ ومن نحن ؟ والى أين نذهب ؟ ] التي تنطق تسميتها بالكثير بما فيها من تيجع فكري - فلسفي .





ريوار

يقال ، بين قوسين ، كل ناقد غربي يفهم من ( ادب ) ، ما يمكن أن يوجد في حسن فكرة لقب يظل كثير الفموض ، إلا في نقطة واحدة - أنه يقال في ذنب فظ نحو اختصاص التصوير ، من غير أن تعنى بتفسير مصطلح كهذا ، نستطيع أن نلاحظ أن ادب أو أدبية يمكن الكلام عليهما فقط ، حيث يكون الفنان يسعى إلى التعبير عن الأشياء التي من الأبعد عن الدقة والنجاح أن يمكن التعبير عنها بالكلمة ، إن مشكلة الفعل المتبادل ، والتغفل المتبادل لمختلف الأنواع الفنية ، هي أوسع من أن نستطيع ايضاحها بصفحة أو صفحتين ، لكن ، من الواضح تماما ، أنه

إذا صنع المصور لوحة لهدف واحد هو أن يحكي أو يوضح بالتصوير طرفة ، فإنه يبتعد بوضوح عن اختصاص مهمات التصوير ، وعلى مثل هذا الوضوح أيضا ، يخيل لي أنه حين صور دولاكروا [ زورق دانتي وفرجيل ] ، أو حين رسم ( دوميه ) سلسلة [ دون كيخوت ] فإن كلا الفنانين لم يوضحا ، ولم يكررا ما قاله الكتاب ، وإنما نحتا صورا لا تتكرر وتستعصي على الكلمات ، ولدينا كل الأسس لأن نتهم ( دولاكروا ) و ( دوميه ) بالأدبية ، مثل هذا الاتهام سيكون طافحا بالهذيان .

ثمة في إبداع ( كاريير ) نتاجات محددة ، هي في





كورو

مشهد خائق متجههم ، يبدو فوقه طيفا امرأتين : المسنة تشيخ إنظرها بعن المدينة إوقد انطوت في هيئة متعب يتالم ، في حين ان الشابة منتصبه تنظر الى المدينة كتجسيد للامل والتوق . إنه التعارض بين العمرين وبين الحالين ، أو اذا شئتم ، بين وجهي الدراما الأبدية ، ذلك ، لأن ليس من الصعب ان نحزر ، ان الشابة التي يرعشها الظما الى الحياة ، ستأخذ يوماً مكان المرأة المسنة المحطمة ، إن رنين التورية في العمل الإبداعي سيكفر بسخاء عن سماته التشكيلية ، ومع ميزات وتعبيرية الشخصين ، ومع هذه النظرة الخيالية الى المدينة ، التي تهيمن علينا كرويا من كابوس ما .

إذا نحينا جانباً العدد القليل من النوع الذي أشرنا اليه في لوحات ( كاريير ) فلن يبقى أثر من الأدب ، إنها ليست تصورات لفكرة جاهزة ، إنها انعكاس لأنماط ومواقف تشاهد في الحياة ، لكنها ، طبعاً ، منظور اليها بعين الفنان ، لم يفكر المعلم بإخفاء حضوره - هذا يظهر بوضوح كافٍ في مهاراته التشكيلية ، التي تشير الى أننا نراقب شيئاً ، كما يراه انسان آخر ، وليس كما يبدو في الحياة ، هذه الذاتية المحددة ، من الطبيعي أن تثير نفور بعض النقدة ، خصوصاً ، في مرحلة تعامل فيها المبادئ الطبيعية بتقدير رفيع ، وفي حين يعتبر من البدهي ، أن لا يجوز أن يرى المشاهد تدخل المؤلف ، وأن يحس ، وكأنه لا يقف أمام لوحة ، بل أمام الواقع نفسه .

لكن ، اليس من الأشرف ، في جوهر الأمر ، أن يذكرنا المؤلف صراحة بأنه يقف بيننا وبين الواقع بدلاً من أن يختفي ، ويتظاهر بأنه غير موجود ، وهو في الواقع موجود ؟ المسألة ، بالطبع ، ليست مسألة ترف بل هي مسألة هدف تعبيري ، ولكل مؤلف الحق في أن يبت فيها ، وفق طبعه ومزاجه ، وإياً كان خيارنا فإن حقيقة : أن اللوحة ، حتى حين تبدو لنا تقليداً ، لا شخصية له ، للحياة ، فإنها ليست الحياة نفسها ، بل هي تفسير ذاتي لها ، والذين يؤكدون أن مصوري الخارج من غير مشاركة ، من ( فيلاسكيز ) حتى لا يبل ، وقصاصي الخارج من غير مشاركة ، من يوليه ( سيزار ) حتى ( فلوير ) هم موضوعيون ، لكنهم يصبحون ضحايا صيغهم الخاصة ، لأن كشفك عن ذاتك لا يعني تماماً أن تصبح موضوعياً .

الوجود الصريح للمؤلف ، يعبر عنه بالجرأة في استخدام المعطيات ، التي يحصل عليها من المشاهدة ، وبصراحة التعبير عن الموقف ( الفكري - التعاطفي ) ،

الحقيقة تصورات لفكرة معينة ، إنها بعض مآطورات الديكورية مثل ( العلوم ) و ( المسنون ) و ( شباب ) وحدث ذلك إذ كان على المعلم أن يواكب ذوق زمنه ، ولأن موضوعاً ، مثل ( العلوم ) مثلاً ، كان يمكن أن يفهم بشكل ما ، على أنه ( كناية ) ، في مثل هذه الأحوال ، في الامكان والكلام على الأدبية - إذا كان هذا ضرورياً لأحد ما - لكن مع تدقيق واحد هو : العنصر الأدبي بعيد عن أن يفي محتوى هذه الأعمال ، وليس مؤهلاً لأن يحطم نوعياتها التصويرية الخالصة ، في اللوحة الجدارية « شباب » الموجودة في السوربون قد صورت باريس في الخلفية - غير متناهية ، ومدهشة ، منظوراً اليها من أعلى ، هدى لا يحد من الأسطحة ، والقباب المحجبة ، بالأدخنة والسماء القائمة ، يرشح منها ضوء شاحب شفاف ،





قائغوغ

وهذا ، في المناسبة ، يشير نقور النقدة ، أقل مما يشير  
العنصر الأول ، فإذا تعلق الأمر بالرؤية ، فإنها موجودة  
في لوحات الانطباعيين ليس بأقل ذاتية مما في لوحات  
( كليرير ) ، لكن الانطباعيين لا يجعلون هدفاً لهم  
التوجه نحو الافكار ، أما ( كليرير ) فيهدف الى ذلك  
من بين ما يهدف اليه . في مثل هذه الاحوال ثمة عادة  
لدى الشراح الفرنسيين ، هي ان يستخدموا مصطلح

« ميساج » [ رسالة ] ، فاللوحة تتحول ، بطريقة ،  
الى رسالة موجهة الى المشاهد ، أما مصطلح [ ميساج ]  
وخصوصاً في مرحلة ما بعد الحرب الثانية ، فصار  
يحمل مفزى السخرية ، والساخرون لا يبذلون جهداً  
كي يفهموا ان كل نتاج ، مذ يقف امام الجمهور يمثل ،  
حتماً ، شكلاً من أشكال الرسالة ، حتى حين يتعلق  
الأمر برسائل اللامعنى أو الفضيحة ، وليست قليلة





انظر

الروائع التي امتدحت من قبل الساخرين المساليين .  
ليست مهمة لوحات (كارير) أن تعظ وأن تعلم ،  
لكنها ، في الحقيقة ، مدعوة الى أن توحى لنا بشعور  
ما ، بفكرة ما ، بخلاصة فنية ما ، هذا الايحاء غير  
ملحاح وغير مبتذل ، يكون ، أحياناً ، مستلطفاً يكاد  
يحسه المشاهد غير المبالي ، أما للعين السطحية ، فإن  
توليفة مثل [ خروج من المسرح ] ليست أكثر من  
مناسبة لالتقاط مشهد حياتي : شارع في المساء ، في  
شبه ظلام بني ضارب الى الخضرة ، واشعاع غامض  
لمصابيح الغاز ، الرجال بقبعات اسطوانية ومعاطف  
قائمة ، النساء في ملابس زاهية ، النشاط المعهود

بعد العرض المسرحي ، واللفظ المعهود حول العربات  
الصغيرة ، مشهد ليلي فاتن ، ليس نموذجياً جداً  
لدى هذا المعلم الذي ليس لديه ذوق مميز في ما يخص  
اللفظ ، هذا ليس سوداودية خفيفة ، ترافق نهاية  
كل احتفال ، هذا عبث هذا الطقس الابدي ، اللعبة  
الفارغة للحياة الدنيوية المنشطة ، وكأنما لا يعرف  
ما يحدث سوى الله ، مع أنه لا يحدث أكثر من أن  
السادة والسيدات ، بعد أن عرضوا ملابسهم  
يستعدون للعودة الى بيوتهم ، وأن المسرح عند هؤلاء  
الناس هو أن [ يشوروا ] ملابسهم ، وأن يشكوا ؟  
انفسهم ، مناظر .





غروب

لا غرابة في أن لوحات مماثلة قد قومت ، بسبب من موضوعها على أنها أدبية ، الأغرب هو أن يوجد مؤلفون ينسبون إلى الأدب حتى ابداع ( كاريير ) في ميدان ( البورتريه ) ، كانت ( البورتريه ) ، طبعاً ، في ذلك العهد لا تنتمي إلى أي موضوع تاريخي ، أو حياتي ، وليس نادراً أن تحتوي عنصراً اخبارياً أو أدبياً ، وهذا يتعلق إلى هذه الدرجة ، أو تلك بنتائج مصوري ( البورتريه ) البارزين ، مثل ( ليون بونا ) و ( ألبر بينار ) و ( جاك أميل بلانش ) و ( بولدين ) و ( زولوفا ) و ( ساردنت ) وحتى ( وستلر ) الذي يكره العناصر الأدبية ، وخضوعاً منهم ( للموضة ) ، أو لأنهم صنعوا (موضة) استفاد أمثال هؤلاء المؤلفين ، من بعض تفاصيل الشروط القائمة ، سمة الملابس ، ( ريبورتوار ) التظاهرات [ بوزات ] والإيماءات ، كي يقولوا لنا شيئاً عن البيئة ، والوضع الاجتماعي ، والعادات والأذواق لدى الذين صوروهم .

لا شيء من هذا القبيل في لوحات ( كاريير ) لم يهرب الفنان وحسب من الأكسسوارات المادية ، بل لم يحتج حتى إلى النبرات التعبيرية لمنصب الرسم

المغزى الحقيقي ، لهذا المشهد اللطيف ، يرن رنيناً خاصاً ، حين نقارنه بمشهد آخر يماثله من حيث الموضوع ، هو لوحة [ مسرح للشعب ] أو [ المسرح في بيلفيل ] الفنان هنا يتيح لنا إمكانية التوغل في الصالة نفسها ، لا باتجاه الخشبة بل باتجاه الجمهور ، والجمهور هو أول ما يترك فينا انطباعاً كشيء كلي ، أكثرية ، كتلة محاطة بشبه ظلام ، وممتزجة بنغم تجربة عامة ، نبداً تدريجاً نميز صوراً محددة ، مكومة في معرضين : صور أناس عمل ، نسوا مآسيهم الخاصة ، وتوتموا بمأساة مخترعة ، تمثل على الخشبة ، متوترين ، مشدودين ، منفعلين ، فكان هموم حياتهم غير كافية ، وينبغي أن يهتموا لمصير أشخاص متخيلين ، في صور سحرية معمة ، وفي فضاء حيّ مشبع بالتوتر ، عبر المصور عن التحام الأفراد في هذه الوحدة ، المسماة جمهور ، والاستجابة التلقائية من قبل بسطاء الناس ، والسحر الأخاذ للفن ، فلهؤلاء المشاهدين يعتبر المسرح سراً حقاً ، في حين أنه لأولئك من ذوي الملابس ، والعربات ليس أكثر من [ بروتوكول ] دنيوي فارغ .



ووضع الجسد ، انما كان اهتمامه موجهاً ، في الغالب ، الى موضوع واحد بعينه — هو رأس الذي يصوره . وجه يربض في حال من الواقعية المحددة ، حر تماماً من كل دلالة ، أو من كل ميلودرامية تعبير — الى هنا ينحدر ظاهر ( البورتريه ) الذي يقدمه لنا المعلم عادة ، إذا أردنا الشبه الفيزيولوجي ، فإنه موجود دائماً — الصور الفوتوغرافية من ذلك العهد ، دليل كاف تماماً ، اما إذا بحثنا عما هو أكثر من ذلك ، فإن أمر إيجاد أو عدم إيجاد متعلق بقابليتنا وحدها .

العنصر الأول ، الذي يطلب عادة في بورتريه ، فنية أو فوتوغرافية ، هو الشبه الفيزيولوجي ، فني أو فوتوغرافي ، لأننا نعلم جميعاً أنه حتى في الفوتوغراف قد يكون النموذج [ الموديل ] نظيفاً من حيث الأسلوب ، ( فلا يضاهي ) كيف يحدث هذا ؟ العدسة لا تكذب ، طبعاً ، إنها شيء محروم من الخيال ، شيء آلي ، وكي تستطيع أن تكذب ، ان وظيفتها تقوم على أن تتقبل النور المنتشر ، على تفاوت ، في العالم الخارجي ، وأن تطلقه على شكل مصفر على صفحة تتحسس بالضوء من ( السلبية ) . العدسة لا تكذب لكن ليس لديها أية رغبة في تطابق تصوراتنا حول النموذج ، ونحن نحكم على ما إذا كان ( الموديل ) يشبه أو لا يشبه ، لا وفق سماته الموضوعية ، بل أيضاً وفق تصوراتنا الذاتية .

في الحقيقة ، لا يمكن أن يوجد انعكاس دقيق دقة مطلقة ، الموضوع يتشوه كما تشوه عيننا ، تشوه الموضوع يعود الى الشروط الموضوعية — سمات الإضاءة ، سمات [ نقطة رؤية ] آلة التصوير للنموذج ، المسافة بين آلة التصوير والنموذج ، وأخيراً سمات العدسة نفسها ، من حيث توصيفها البصري — طويلة البؤرة ، قصيرة البؤرة ، أو طبيعية ، العدسة لا تكذب ، لكن الانسان الذي وراء العدسة ، مستفيداً من كل هذه السمات ، قد يكذب بكل فظاظة ، عبر اختيار الإضاءة ، وزاوية النظر ، وطرز العدسة ، قد تعطي العدسة شكلاً مضحكاً ومستكراً ، على سبيل المثال ، لوجه منسجم وفاتن .

لكن الصورة — حتى من غير المعالجات المذكورة — قد تبدو ، ولنقل ذلك ، [ غير لائقة ] يكفي الا تغطي ، كما ذكرت ، تصورتنا للنموذج ، وتصورنا للنموذج قائم على معطيات عدسة أخرى — عين الانسان ، هذه العدسة ، بكل كمالها ، هي ذاتية جداً لسبب بسيط ، هو أنها لا تمثل سوى عنصر واحد في منظومة معقدة من التقبل ، والصنع ، وتقويم المعطيات البصرية ، الرجل ، المغمى بامرأة يراها بطريقة ، في حين يراها زوجها الذي خاتته بطريقة مختلفة تماماً ، وإذا كانت



عزوز

دائيد







ماتيس

الى الحد الذي ينفي معه وجود الطباع الانسانية .  
 إنه مقتنع ، ببساطة ، ان الطبع ، الى هذه الدرجة  
 او تلك متجسد في ملامح الهيئة ، وفي صورة النموذج ،  
 ومن فم يكفي ان تكون دقيقين ، في تثبيت هذه الملامح  
 كي انصل الى التشابه والى الطبع معا .

توجد ، حقا ، ملامح يتجلى فيها الطبع بوضوح ،  
 او انه ينكشف لنا بها فنسميها [ مميزة ] ، حين نتكلم  
 على [ الطلعة النبيلة ] وعلى [ النظرة المهيمنة ] وعلى  
 [ الشفتين المرهفتين ] ، نكون قد أخذنا في الاعتبار  
 هذه الملامح التي لا يحتاج تفسيرها الى صعوبة ، وثمة  
 غير القليل من الوجوه المخاطلة ، الغامضة ، غير المعبرة ،  
 او التي تتغير تعبيراتها باستمرار ، فيقف امامها  
 الفنان ، اما مضطراً لان يدعن لها ، او الى ان يحطم  
 ( المبدأ الطبيعي ) ساعياً الى إبراز ما لا يرى ، ولا  
 يلتقط في شيء مرئي ، عن ذاك الذي تخفيه - عن وعي  
 او غير وعي - في الحياة .

( الطبيعي ) مقتنع انه بهذه الطريقة ، يدخل  
 المصور مملكة القصدية ، والتقويم الذاتي ، والتعسف ،  
 اتهم ( زولا ) بلزك بانه جعل من ابطاله [ تماثيل  
 ضخمة ] لان ( بلزك ) اراد ، تحديداً ، ان يرسم

الصور [ الذهنية ] يمكن ان تظهر ، فستكون امامنا  
 صورتان مختلفتان كل الاختلاف ، وتكونان ، احياناً ،  
 مختلفتين حتى نكاد لا نشعر ان نموذجهما واحد .

ومع ذلك ، ومع وجود التنوع كله ، في التلونات  
 المحتملة في التصوير الآلي ، ومع كل تفرد رؤيتنا  
 الذاتية فإن الموضوعية تلزمنا سطوتها ، وفي النهاية ،  
 يغلبنا تصور مسيطر يقوم على اساس اكمال الفهم ،  
 ولهذا فإن وثيقة اثبات الشخصية ، تكون مرفقة  
 بصورة شخصية ، ولهذا نتكلم ونحن واقفون امام  
 صورة مرسومة على التشابه ، او انعدام التشابه ،  
 والعنصر المطلوب ، في المناسبة ، يخص التشابه  
 الفيزيولوجي .

تؤكد ( الطبيعية ) ان بهذا المطلوب - اولياً كان  
 ام لا - تستتفد مزاعمنا حول التصور ، الفنان يعبر  
 عما يراه ، نقطة ، فهو غير ملزم ، وليس له الحق في  
 ان ينتقي ، وان يبالغ ، واقل من ذلك في ان يحرف  
 المعطيات البصرية ، وإذا سمح لنا بان نسال :  
 ( والطبع ؟ ) فسوف يجيبنا الطبيعيون : ( وابن ترون  
 الطبع انتم ؟ ) وما دعتهم لا تروونه ، فكيف تريدون ان  
 يصور ما لا يرى ؟ ، ا يكون ( الطبيعياني ) محدوداً ،



السمات النفسية لأشخاصه ، وكنا قد قلنا : إن التعبير الدقيق لا يمكن أن يوجد إطلاقاً ، وأكثر من ذلك ، ومهما بدا الأمر مفارقاً ، فإن الدقة الخارجية في الفن قد تمثل إنحرافاً عن الحقيقة أكبر مما يمثله عدم دقة فني معمل .

وبعيداً عن اعتراضات الطبيعاني ، واحتجاجاته مزيد عادة من [ البورتريه ] لا الشبه الفيزيولوجي ، « في الهيئة » ، ( المترجم ) ، وحده بل الطبع أيضاً ، وهذا الثاني ، وهو مطلب اسمي ، لا يلبي مطالبنا ، لأن الطبع شيء معقد ، كثير الوجوه ، ويمكن إبرازه ، أساساً ، من هذا الجانب ، أو ذاك ، من جوانبه ، أو يمكن أن يكتشف في كثرة من التفاصيل ، وقد يضع الأساسي بينها ، قال دوستويفسكي : [ وجه الانسان لا يغبر إلا في لحظات نادرة عن السمة الرئيسية ، وعن الفكرة المميزة ] ، يدرس الفنان الوجه ، ويلتقط الفكرة الرئيسية ، الفوتوغراف ( يلتقط ) الانسان كما هو ، ومن الصعب ، مثلاً ، أن يخرج ( نابليون ) [ أحرق جداً ] في لحظة ، وأن يخرج بسمارك - [ لطيفاً ] . كان ( انغر ) ، مع أنه كرم على اعتباره أكبر مصور بورتريه ، في عصره ، يقاسي ، أحياناً ، عذابات كبيرة ، ليس ، أساساً ، من أجل أن يكتشف [ الفكرة الرئيسية ] ، للنموذج ، بل أكثر من ذلك من أجل أن يجد التمثيل ( البوز ) والسيماء التي سيظهره بها ، لقد عمل الفنان طويلاً على ( بورتريه ) بيرتن الشهيرة حتى كاد يقنط ، قال ( بيرتن ) نفسه - : [ كان يبكي ، وكنت أمضي الوقت في مواساته ، وفجأة ، وكنت أكلم صديقاً ، ويبدو أنني اتخذت تمظهراً ( بوزاً ) للصورة ، اقترب ( انغر ) مني ، وقال لي في اذني تقريباً ، [ تعال للجلس غداً ، صورتك جاهزة ] في اليوم التالي أجرينا ، فعلاً جلسة ، وبعد أقل من شهر كانت الصورة منجزة ، في التمثيل المهيمن الهادي ، وفي سيماء ( بيرتن ) الهادئة المهيمنة ، صاغ الفنان ما خيل له أنه الأكثر جوهرية ، في هذا الممثل المرموق للسلطة ، في ( قوي النهار ) هذا الذي يعرف قوته كرئيس لصحيفة ذات نفوذ ، المؤهلة باقتدار ، لأن تشكل الرأي العام ، يرى ( تيوفيل سيلفستر ) أن الصورة خالية من الواقعية ، لكن المشاهد الذي يبحث عن [ الواقعية ] ، هل عليه أن يتجه الى لوحات ( انغر ) ؟ لقد تمظهر ( بيرتن ) حقاً ، لكن تمظهره يبدو كشعور ذاتي أراد الفنان أن يبرزه .

عمل [ انغر ] هنا موج ، من هيئة النموذج تلوح حدة الذهن ، هذه حقيقة ، لكن الهيئة ساكنة ، في استمارة الانسان الشخصية ، حتى لو عدت بدقة - وهذا ما يحدث ، نادراً ، لا يكون الانسان نفسه ،



غوغان

كورو







ليوناردو





ادوار مانيه

ونحن لا نبحت عن الاستمارة بل عن الانسان ، لا عن الهيئة بل عن الطبع ، لا عن مجموع السمات النفسية ، بل عن وحدتها العضوية ، كشيء كامل وحي ، ولهذا تحديداً ، نتكلم على الحال النفسية ، ونحن نفهم معنى الكلمات التي نستعملها ، ولدينا تستعمل كلمة [ حال ] تحت الطريق ، وفوق الطريق ، وكل واحد يضع فيها كل ما يرغب في وضعه ، وفي المحصلة لا يوضع فيها شيء ، واخيراً ، فكل موضوعية هي حال والتمظهر ( البوز ) هو حال ، لكن حين نتكلم على حضور الحال النفسي في لوحة ناخذ في الاعتبار ، ان النفس في حال الفعل ، مثبتة ومصوغة ، لا في تمظهر ( بوز ) ، بل مأخوذة في حركتها الواقعية ومقدمة ، وكان هذه الحركة لم تقف ولم تمت .

إن (بيرتن ) في لوحة ( انفر ) يجلس في مقعد ، يسند يديه ، بما يشبه الاستفزاز ، الى فخذه ، ويوجه الينا نظرة ثقيلة ، وكأنه يقول : [ هو ذا أنا ، انظروا إليّ ] نراه فعلاً — لسنا عمياناً ، لكن بيرتن هذا ، لو كان يهمننا فعلاً ، لفضلنا أن نراه وهو متجه الى هنا ، حين لا يوجد مشاهدون ، يلبث امامهم ، وحين تكون حياته النفسية تجري بكل واقعيتها ، مثل هذه الحياة النفسية ، بكل واقعيتها ، هي ما يسعى ( كاريير ) الى بلوغه .

. كتب كاريير : [ هل لحظتم ان الانسان ، الذي يحسب ، انه وحيد ، ولا يعرف انه ( مراقب ) هو دائما مشير ، ودراماتيكي ، حين يحس انهم ينظرون اليه ، يصير متصنعا من جديد ، اجتماعيا ومتكتما ] وذكر





فيلا مكنيز

الوجوه المصورة على حجر ( الليتوغراف ) ، وأنه ،  
أخيراً ، المجال الذي لا تناقش فيه مهارة ( كارير )  
يتكلم لوي ديلتاي على [ روائع بمعنى الكلمة المطلق ] ،  
أما أمام ( وجه فيرلين ) فقد هتف : [ أية كثافة في  
التعبير ، وأية لطافة في الصوغ ، وأي توغل في الروح  
من ناحية الشكل الخارجي ، وأي تمحيص ، وانسجام ،  
وأخيراً أي أسلوب من هذا الليتوغراف الرائع ، أي  
جبروت تركيب ، وأية كثافة فخمة ، وبعد قرابة أربعين  
عاماً ، كتب ( جان لاران ) [ أن هذه الأعمال الليتوغرافية  
واقعية ، تحمل سحر الرؤى ، وقيمتها ليست في نبرتها  
الشعرية ، وحسب ، بل في رحابة الصوغ ، وفي الفنى  
الملاهي ، مما لم يعرف له مثيل في الحفر العالمي .

لم توجه كلمات قوية ، إلا نادراً ، إلى تصوير المعلم ،  
في العقود الأخيرة من السنين ، لأسباب غامضة ، مع

الفنان أنه يسعى إلى أن [ يصور شيئاً من روح ] الذي  
يصوره ، وأن الأشكال البشرية ، يجب أن تبني بناء ،  
يظهر منه أنها أشكال [ مسكونة من قبل الروح ] ،  
الإنسان ليس سبيكة ، الإنسان شيء مضروب ضربات  
جبارة من الداخل إلى الخارج ] .

بورتريهات ( كارير ) أكثر من توصيف لأفراد ، إنها  
تمثل اكتشافات لدرامات إنسانية ، المصور يتحول من  
موضوع ساكن إلى بطل درامي ، ملحوظ في زمن  
الفعل ، من غير أن يفطن هو إلى ذلك ، أولئك الذين  
لا يفتنون ، محبوسون في ذاتهم ، وفي الوقت نفسه ،  
من غير أن يعوا ذلك ، ينكشفون لنا ، يتعذبون أو  
يحلمون ، غارقون في التفكير ، بالماضي أو المستقبل ،  
أنهم أذهان في حال الفعل ، مخطط لطيف للأكثر خفاءً ،  
مبتدئاً من الأكثر فظاظاً — من جمجمة ، رؤوس مبنية  
يرسوخ ، مشيدة دائماً ، لأن الجوهر الروحي مختلف ،  
مضروبة ، [ من الداخل إلى الخارج ] ، صورة ( فيرلين )  
في ذهوله السوداوي يكشف لنا مشاعر جريحة ، وجه  
( رودان ) الذي أنجز الكثير من التماثيل ، ممتلئ ، عن  
رغبة ، بكثافة إبداعية ، وفي صورة ( دوديه ) المصاب  
بمرض عضال ، استسلام موجه .

لكن تحديدات طفيفة كهذه أضعف من أن تظهر كامل  
تعقيد الحال النفسية ، وكامل التعبيرية للإيحاء ، حين  
وضع المصور المخطط الأول لـ [ الفونس دوديه مع  
ابنته ] ارتعشت الأسرة لوقع الرنين المأساوي في العمل ،  
واضطر ( كارير ) إلى تصوير لوحة أخرى لطف فيها  
إلى حد ما صورة ( دوديه ) ، في الصورة الثانية يبدو  
الكاتب [ وفق كلمات كارير نفسه — وكأنه في حضرة  
آخرين ، وحين يكون الإنسان أمام الآخرين ، فانه  
يكتنم مايقاسيه ، ويلحظ بوضوح جهد [ الموديل ] في  
سبيل كتم معاناته ، وهذا ما يمنح الصورة تأثيراً خاصاً ،  
هنا مأساة إنسانية ، لكن ليس هنا أدب ، وإذا حاول  
بعضهم ، انطلاقاً من نتائج مماثلة ، أن يقدم أدباً ،  
فليس ذلك انطلاقاً من لوحات ( كارير ) ، ( كارير )  
لا يحمل أية مسؤولية عن ذلك .

ضباب دخاني ، الضباب الرخائي في هذه البورتريهات  
صديء ، بني ، فضي على أخضر ، وهو حاضر كما هي  
الحال أبداً — كي نقبلها كتجسيد للمسافة ، التي  
تنفس ، تعيش وتشكل في أنباقي الشعاع والأفكار ،  
الآلام والهموم ، ويتحول من فضاء مادي ، إلى فضاء  
روحي للأحوال الإنسانية ، لو سألنا عم يبحث هذا  
[ الضباب ] هنا فكأننا نسأل عم يبحث هنا [ فيرلين ] أو  
[ دوديه ] فإلى هذا الحد يلتحم النموذج والفضاء في  
كل موحد لا ينقسم .

بالقوة ذاتها ، وبوسائل أخرى أنهى الفنان صور





مورو

للقرن العشرين ، ولا غرابة في ذلك الامر فقضية المعلم ، طوال عقود قد مرت من غير أن تحظى باهتمام الناس ، الذين لم يروا فيه مصدرا آليا للكلمات المستعمارة من لغة أخرى ، وذلك يمثل خزانة من المهارات المؤاتية للنسخ والاستعمال ، انه محدد بكلية وشمول ، وهو لا يقبل التجزئة ، ومن حقنا ان نرفضه أو ان نقبله ، ولا شيء أكثر .

بعض الماهرين من مؤرخي الفن الغربي قد اكتشفوا الامكانية الثالثة ، فمن منتصف القرن فصاعدا أسعد ابداع كلير - اذا امكن ان نستعمل كلمة كهذه - ببعض

أن تصويره أعمق محتوى ، وأكثر أصالة في التعبير حتى انه ليضاهي تماما الحفر على الحجر ، واذا اردنا الكلام على الاسباب الفاضلة ، فالاكثر غموضا هو أن الذين استحسنوا الحفر أكثر من المحتفظين بالتصوير ، وكان من نصيب ( كلير ) أن يبدع بين عصرين يكاد يكون غريبا عنهما ، أن فنه لا يحتوي أي سمة من سماتهما ، من حيث الحساب الاكاديمي للجدارية ، لم يسلمهم ، قطعا ، في التقليد الرسمي ، وفي الوقت نفسه لم يساهم الفنان في التطلعات التشكيلية الشكلانية التي وضعت بدايات العديد من التيارات ، والمدارس





خيلا مسكين

اللوحة الفاتنة من النظرة الاولى ، تشبه اولئك الجيران الاجتماعيين ، المسلمين الذين يضايقونك ، بعد الزيارة الثانية ، لان ( ريبورتوار ) ، حكمهم المسلية فقير جدا ، واذا يستنفذونه ، يروحون يكررون حتما ، ولحمة اناس اجتماعيين جدا ، وليسوا مؤثرين جدا في تعابيرهم ، ينكشفون لكم بصعوبة وعلى مهل ، لكنهم ، مع كل حديث يفنونكم بشيء يشدكم تدريجيا ، الى ان تسرعوا تبحثون عنهم ، وللوصول الى مثل هذه الصحبة ، يلزم ، طبعا ، شيء من الثقة المسبقة من الجانبين ، ثقة ، تحديدا ، وليس تعاطفا من النظرة الاولى ، التعاطف قد يأتي متاخرا .

لوحات ( كاريير ) ليست جذابة لبعض المشاهدين في الواقع ، انها لا تفتن دائما ، بل قد يتم تجاوزها ، من غير ان تلاحظ ومنذ ان رفع في قسم من التصوير الحديث اللون النقي ، ومقامات ( الماجور ) الى مستوى العبادة ، فان لوحات مثل لوحات كاريير تبدو فقيرة المنظر ، مقارنة بتلك التي لتلامذته - الوحشيين ، او ورثتهم الذين تلوهم ، لان لوحات المعلم من الجيران العسرين ، الذين ينكشفون تدريجيا ، وامام الحساس والصابر وجده ، انها لا تصلح للمشاهد المستعجل دائما ، لان وقته ثمين .

كتب ( غاستون دوفور ) : - [ في غرفة عملي لوحة لكاريير ، انها تمثل امرأة في حال من التفكير المتوتر ، صارت هذه المرأة حية في نظري ، لا أستطيع ان احرم منها ، انها جزء من حياتي الروحية ، يخيل لي انني

الاهتمام اللطيف ، وانها لحقيقة ذات مغزى ، انه بعد ان مر بصمت ، صار يذكر في المصادر ، وفي الدراسات التاريخية ، من غير افراط في الكلام ، ومن غير استحسان زائد ، وانه ليذكر ، غالبا بنبرة ايجابية ، لا يغطيها احد بشيء ، وفي العقد الاخير شرع الاهتمام بهذا الابداع يتنامى من جديد ، ينمو من غير قفزات حادة ، لكن الخالدين لهم هذه الافضلية ، وهي ان يرتبوا زمنا طويلا ، وبما يكفي من الاساس كي ينتظروا . وبقدر ... ما هو انساني ، ابداع ( كاريير ) هو هو ابداع لا يتكرر في تنفيحاته ، وهو معقد كتصوير ، على الرغم من بساطة مظهره ، وكل شيء ، يرجع الى الذوق في النهاية ، تستطيعون طويلا ، وبصبر ان توضحوا سمات هذا الفن ، وقد يجيبونكم :

« انت محق ، لكنه لا يعجبني . »

لدي مثل هذه النتيجة يبدو الكلام غير ممكن ، لقد قبلنا حكم الذوق - عادلا كان ام لا - حكما لا يقبل الاستئناف ، فهل الامر هكذا تماما ، فلنفرض ان للمشاهد ذوقا سليما ، اي ذوقا ، يتغنى بذوقكم ، الم يحدث ان علقتم ، في غرفتكم ، لوحة ، او نسخة فنتكم في البداية ، ثم كرهتموها بسرعة كبيرة ؟ لا اعرف كيف كان الامر لدى الآخرين ، اما انا فقد حدث لي ذلك ، قد يقول احدهم كل لوحة هي كذلك ، اما ان تكرهها ، ولا يعود في امكانك ان تراها ، او ان تألفها حتى لا تعود تلاحظها ، ويخيل لي ان امرا ثالثا قد يحدث .





من زوار

هممت بأن أقول :

— وراء ظهرك كاريير ..

لكنني صمت ، وإذا كان لا يعرف ( ماركيه ) فماذا يبقى لكاريير ؟

نؤكد ان الفن يفنيها ، ونحن مقتنعون انها بدهية ، من غير ان نحسب حسابا ، الى ان الفن لا يمكن ان يعطينا ، ما ليس فينا ، أو لا نرغب في ان يكون فينا ، كما ان الملاحظة تنمي الحواس لكنها لا تستطيع ان تعطينا الحواس ، كذلك الفن ، يفني الشعور لكنه لا يستطيع ان يعطينا الشعور ، ينمي الفكر التصويري ، لكنه لا يعطينا الفطنة والخيال ، ان فاعلية العمل الابداعي ، على كل سخائه ، تتبع امكانيات الشخص المتلقي ، ولهذا فان احدهم سينفعل امام لوحة الكاريير ، وسيجاوزها آخر ، احدهم سيشعر بارتعاشات وجوه ( رامبرانت ) بريشته ، في حين ان الثاني ، ان كان مهذبا كفاية ، فسيكبح تشاؤبه . ومن هنا فالأمور ابعد من ان تكون راجعة الى الامكانيات النفسية للذات المتلقية بل الى درجة تطورها الفعلي نتيجة التفكير والخبرة ، يقول الطفل ان حرف (ج) يشبه في نظره الخنفساء ، ولا تستدعي احدي الشارات لدى المسن صورة حشرة ، لقد اضاع شيئا من تلقائية التفكير التصويري ، لكنه اكتسب تجربة

ارى الحياة كما تراها ، واننا في كثير من الامور الهامة نفكر تفكيرا متماثلا ، تمنيت ان انال اعجابها ، وان اقدم شيئا تستحسنه | .

وتبين انه قد يحدث الا تضايقنا اللوحة المعلقة في الغرفة ، ولا نستطيع تجاهلها ، وقد يبدو من غير معنى ان يكون المقتبس يخص عملا لكاريير ، ذلك لانه من هؤلاء الذين ليسوا اجتماعيين جدا ، ولا من الذين لهم تأثيرهم الخاص ، والصداقة معه تقوم تدريجا ، وتتحول الى ضرورة ، بشرط وجود ثقة متبادلة ، ومن الجانبين ، لقد اولانا الفنان ثقته — الدليل على ذلك هو اللوحة ، والباقي متعلق بنا .

ولان الباقي متعلق بنا ، يوجد بيننا ، امثال هؤلاء الذين لا يميلون الى اضاءة وقتهم مع معلمين صفار ، امثال هؤلاء يعتبرون بارعين جدا ، لانهم قرأوا او على الاقل تصفحوا نشرات ارشادية المؤلفين من امثال ( بيريوشو ) ولا يرون لماذا يجب ان يعنوا بكاريير ما دام ( بير يوشو ) لم يكتب عن ( كاريير ) .

— قليلة هي الاسماء الكبيرة ، قالها لي احد المعارف ونحن نطوف في معرض الفن الغربي المقام عندنا ، استأذنت وأبدت ملحوظة :

— امامك تماما ماركيه ؟

— هم ... ماركيه .. ماتيس ؟





بوتشيلي

العمل الابداعي الى حد ما ، مجرى الأشياء ، من هنا الى هناك ، وهو غير مؤهل لتصحيح الماضي ، نحن ما نحن ، والفنى او الفقر في ردودنا الجمالية ، لا يتعلقان باللوحة التي امامنا وحسب ، بل ايضا بفنى او فقر المستودع الروحي ، الذي في دخیلتنا ، حيث كدسنا تجربتنا ، لا يحمل الفنان اي مسؤولية ، عن محتوى هذا المستودع ، كما اننا لا نحمل اي مسؤولية عن محتوى اللوحة ، كانما يفهم هذا من ذاته ، لكنه يفهم نظريا فقط ، وفي الممارسة يؤدي عدم فهم مثل هذه الأمور الأولية في الغالب ، الى مجادلات عقيمة ، حيث يلقي كل طرف الذنب على الآخر .

المعلمون الكبار ، المعلمون الصغار ، اذهب واعرف من هو الكبير ، ومن الصغير ، في هذا الزحام ، هكذا يرى بعضهم ، حسن ان ثمة كتباً حول هذه المسألة ، كما حول غيرها ، كل شيء في الكتب معروض جيداً ، وبما يكفي ، وواضح جداً .

وحسن ان ثمة لوحات ، والأفضل ان نقول هذا ، وحسن ان ثمة اناسا مازالوا يصدقون اللوحات اكثر مما يصدقون الكتب .

روحية ، ليست لدى الطفل ، النغم ، اللوني المرنان في ( غرفة النوم ) ، ( لفان غوغ ) لن تثير انفعالي ابداً ، كما سبق ان اثارته ، اذ رايتها لأول مرة في مكتبة بائسطة ، لا لأنها معروفة لي منذ زمن بعيد ، بل لان عيني قد شبت وتعبت ، لكن ( غرفة النوم ) هذه تؤكد لي الكثير من الأمور التي لم أفكر بها من قبل . اللوحة توقف لدى كل منا مشاركات صورية - معروفة او غير معروفة - واذا لم توقفها فان اللقاء لم يحدث . لكن المشاركات قد تكون مختلفة ، وقد تفقدنا نحو الاستنارة ، او قد تفقدنا في بعض الأحوال الى تفسير منحرف ، ( يرى ) ( هايدن ) اي الأنبياء في قبة ( سكتين ) يلبسون مخيفين ، وكأنهم مستعدون في كل اللحظة الآن ليرفسوه ، هذه المشاركة ليست غريبة ، عن مشاركة الحرف والخنفساء ، بل هو اسوأ وخطر ، اخطر ، لا بمعنى ان ( هايدن ) قد يتلقى رفسة فعلاً ، بل بمعنى انه لن ينجح ابداً في ان يفهم فن ( ميكيلانجلو ) ، المشاركة موجودة ، لكنها لم تبطل التجاوز .

المشاركة نتيجة الاحتكاك ، بين ما يقدمه لنا الفنان ، وما نملكه نحن ، من افكار ومشاعر ، وذكریات ، كل لقاء عمل ابداعي كبير ، قد يغني شيء ، ولو صغير ، سيرتنا الروحية ، فهل يضمن لنا ايها ، قد يغني



# لَوْحَة وَفَنَّا

فائق دحدوح

## \* لَوْحَة تَكْمِييَّة ( بِيكاسو )

اكن الجمهور ما لبث أن اعرض ، شيئاً فشيئاً ،  
عن وجهة النظر هذه ، ففقدت شعبيتها ، ان لم نقل  
انها أصبحت والجمهور على طرفي نقيض .

## \*\* مَالِيْقِيْتَش ( تَجْرِيْد )

يقول [ ت.س. إليوت ] :  
[ ما من شاعر ، وما من فنان ، في أي فن كان ، له  
معناه الكامل بذاته ، إن فهم وتقدير الشاعر أو الفنان

## \*\*\* موندريان

يوجب تقدير علاقاته ، بالشعراء أو الفنانين الذين  
رحلوا ، ولا يمكن الحكم عليه على حدة ، بل يجب  
وضعه ، من أجل معارضته أو مقارنته بغيره ، وسط  
الأموات .

## \* دوشامب ( الينبوع )

اننا نستقرئ من بين سطور [ إليوت ] هذه ، إن  
الماضي يوجه الحاضر ، وإن الحاضر يعدل الماضي ، ذلك  
ان الأدباء المعاصرين ، من أمثال ( سارتر ) و ( جيد )  
و ( جيرودو ) و ( كامو ) وغيرهم من الأدباء ، والفنانين  
الذين استلهموا مادة بعض أعمالهم مما تركه القدماء من

رأينا أن نتطرق في زاويتنا هذه الى أعمال من الفن  
الحديث متطلعين الى الغاء بعض ما بين الجمهور وهذا  
الفن من حواجز .

يقول [ أورتيغا دي كاسيت ] عن الفن المعاصر في  
بحثه الشهير الذي صدر منذ أكثر من ستين عاماً تحت  
عنوان [ تحرير الفن من صفته الانسانية ] .

## \* لَوْحَة لَمَاتِيْس

[ أرى أن الصفة المميزة للفن الحديث من وجهة  
نظر علم الاجتماع ، أنه من قسم الجمهور الى فئتين :  
فئة تفهم الفن ، وفئة لا تفهمه ] .

## \*\* لَوْحَة بِيكاسو أَنَسْبَان الْاَلِيْنِيُون

فلم يكن الفن الحديث في يوم من الايام للناس كافة،  
زد على ذلك ما كانت عليه حال الفن الرومانسي ، إذ  
توجه منذ بداياته الى الاقلية الموهوبة بخاصة .

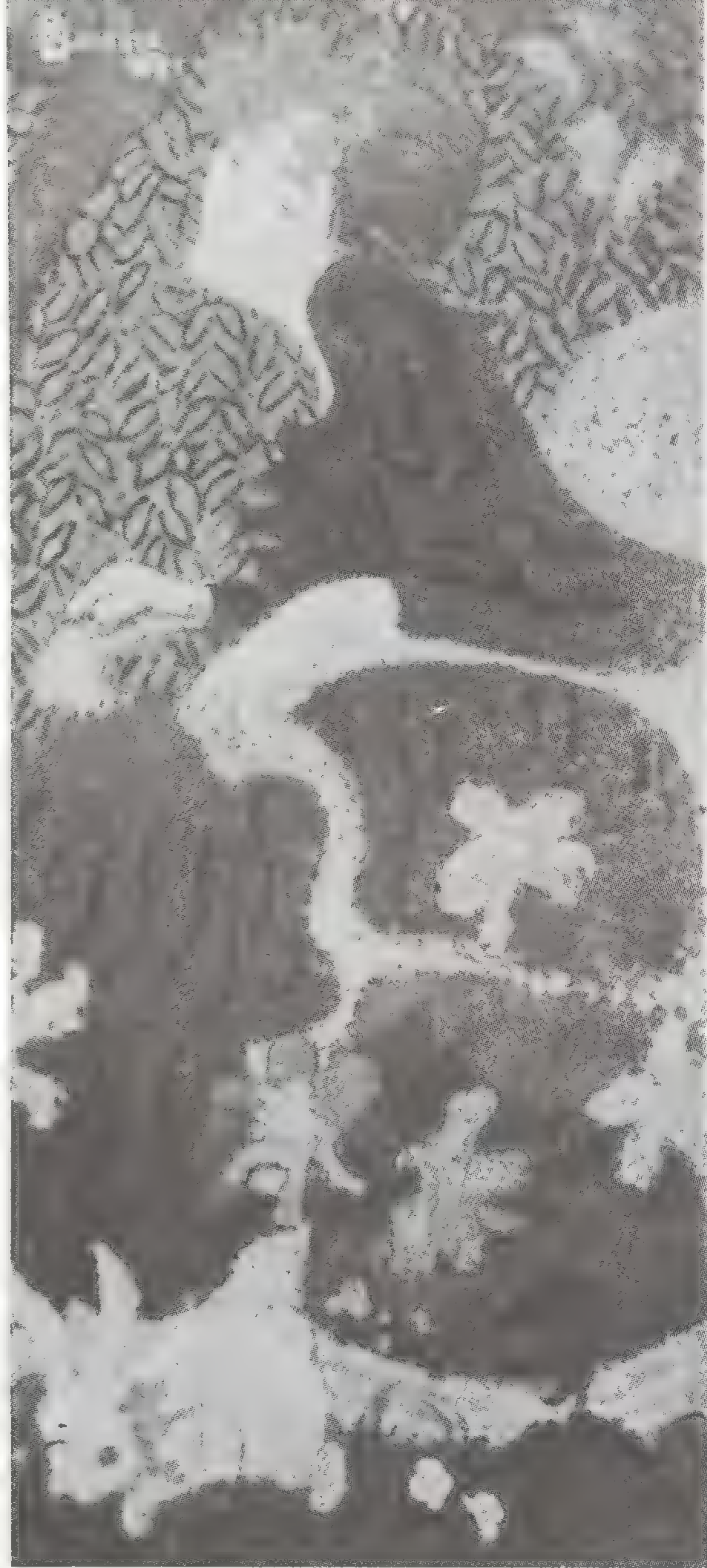
## \*\*\* لَوْحَة مِنْ الْفَن الرُّومَانَسِي

تلك الاقلية التي اعتادت السيطرة على كل شيء ،  
وفي جميع الميادين مما دفع الجماهير الى أن تجد في  
( الفن الحديث ) خطراً يهدد حقوقها لأنه فن موقوف  
على أصحاب الامتياز والطبقة الارستقراطية بالفطرة .





ماتيس



بونار

بيكاسو - آناتافينيون

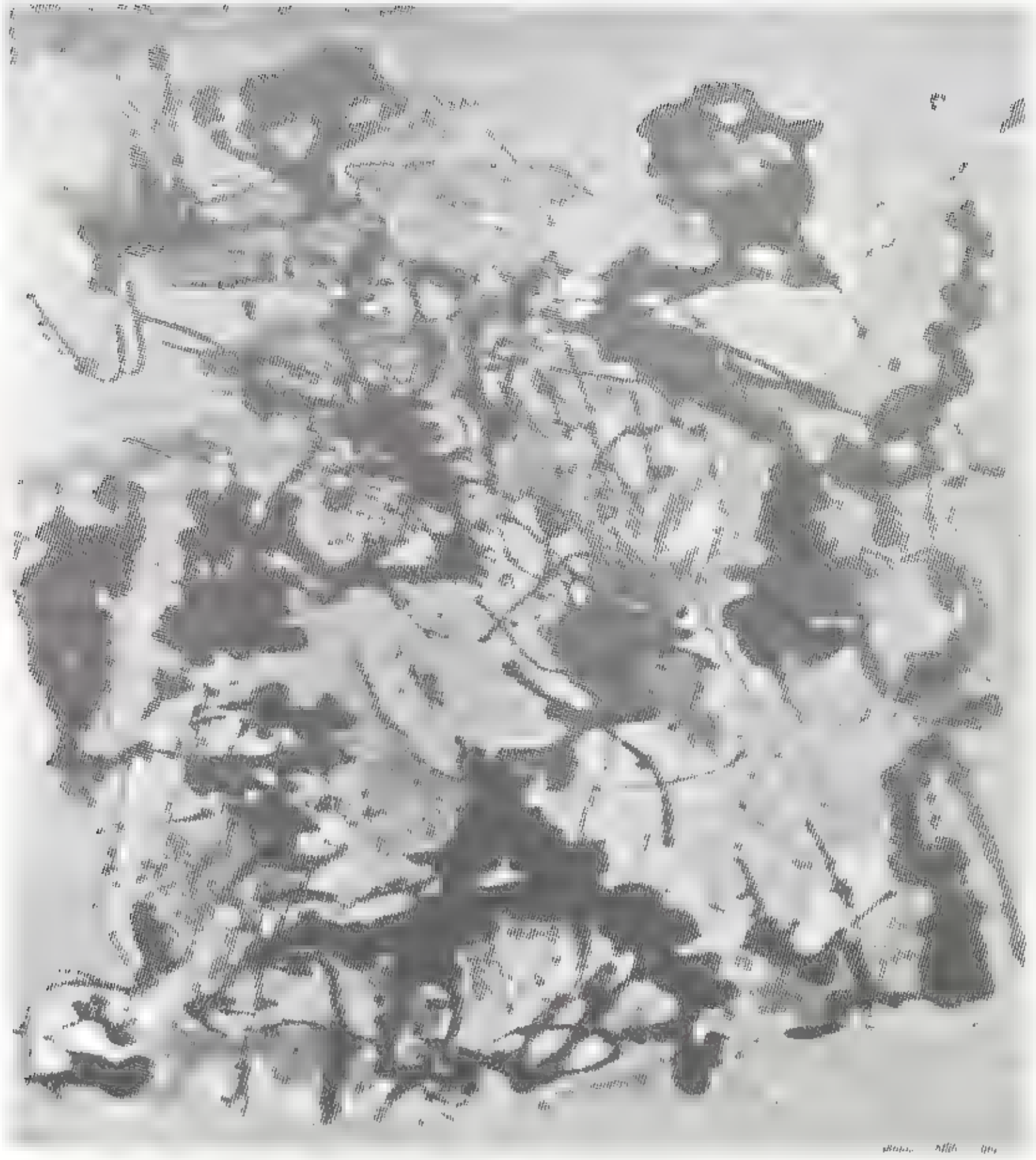


آثار ادبية او فنية ، قد تأثروا بالماضي باعتمادهم عليه،  
وآثروا فيه لانهم اناروا زوايا فيه كانت قبلهم مجهولة .

**\* غوركي**

إن كل عمل عظيم يحمل في طياته بذور أعمال  
المستقبل ويوجهه .





بولوار

نيو



## \* بولون ( تجريد )

وعليه فاننا من خلال ما سوف نعرض من لوحات سنلاحظ العلاقة الوشيعة الجليلة ، أو الخفية المبهمة ، القائمة ما بين الجديد والقديم ، ولنترك للقارئ أن يكتشف بنفسه ما في الأعمال الفنية الأخرى من علاقات بعيدة أو قريبة .

**لوحة هذا العدد : مشاهد من منابع شيو**

**للفنان اوجين دولاكروا**

جات ( الرومانسية ) لتعبر عن الوعي الجديد الناتج عن الانقلاب العميق ، الذي كانت الثورة الفرنسية أحد أبرز مظاهره ، ورداً على الكلاسيكية المحدث ، التي اعتمدت المواضيع النبيلة والخطوط

**\* الحرية تقود الشعب : ديلاكروا**

الصارمة والألوان الرصينة ، بعيداً عن أهواء العاطفة ،

**\*\* لوحة القسم لدافيد**

فعالجت مواضيعها المستمدة من الأساطير القديمة والتاريخ ، بأسلوب قريب من النحت ، فقير بألوانه ،

**\*\*\* لوحة تتويج نابليون بونابرت لدافيد**

لتبدو الصور الملونة صلبة البنيان شديدة النتوء ، أقرب إلى التماثيل منها إلى أجساد من لحم ودم .

**\* خطف السابينيات - دافيد**

إلا أن هذه الصلابة قد دخلتها بعد ذلك عناصر جديدة اتجه بها ( آنفر ) نحو النعومة والتألق .

**\*\* لوحة لآنفر**

ذلك الفنان الذي استهوته شهوانية لا تبحث في الشرق كما يقول ( رينه ويغ ) عن « الحريم » .

**\*\*\* لوحة لآنفر**

وتحلى بالأبدان الندية الرخوة كالتي في الحمام التركي .

**\* المحظية ( آنفر )**

ومع ذلك فإن ( الرومانسية ) لم تكن حركة متجانسة أو متماسكة ، ولم تقتصر على فئة واحدة ذات أهداف واضحة ومحددة ، إلا أن اتجاهاتها جميعاً تجتمع على تقابل [ الأنا ] و [ الأنا ] وعلى محاولة الكشف عن عوالم الذات .





دولاکروا



رافید





غزو القسطنطينية



دولاكروا - غزو الهيرونا





دولاكروا

### تيرنو

ولد الفنان ( دولاكروا ) في سان موريس عام ١٧٩٨

### صورة شخصية لدولاكروا

تحدث الشاعر المعروف بودلير صاحب ديوان  
( أزهار الشر ) عن فن دولاكروا قائلاً :

[ علينا أولاً أن نلاحظ ، وهذا هام جداً ، أن لوحة

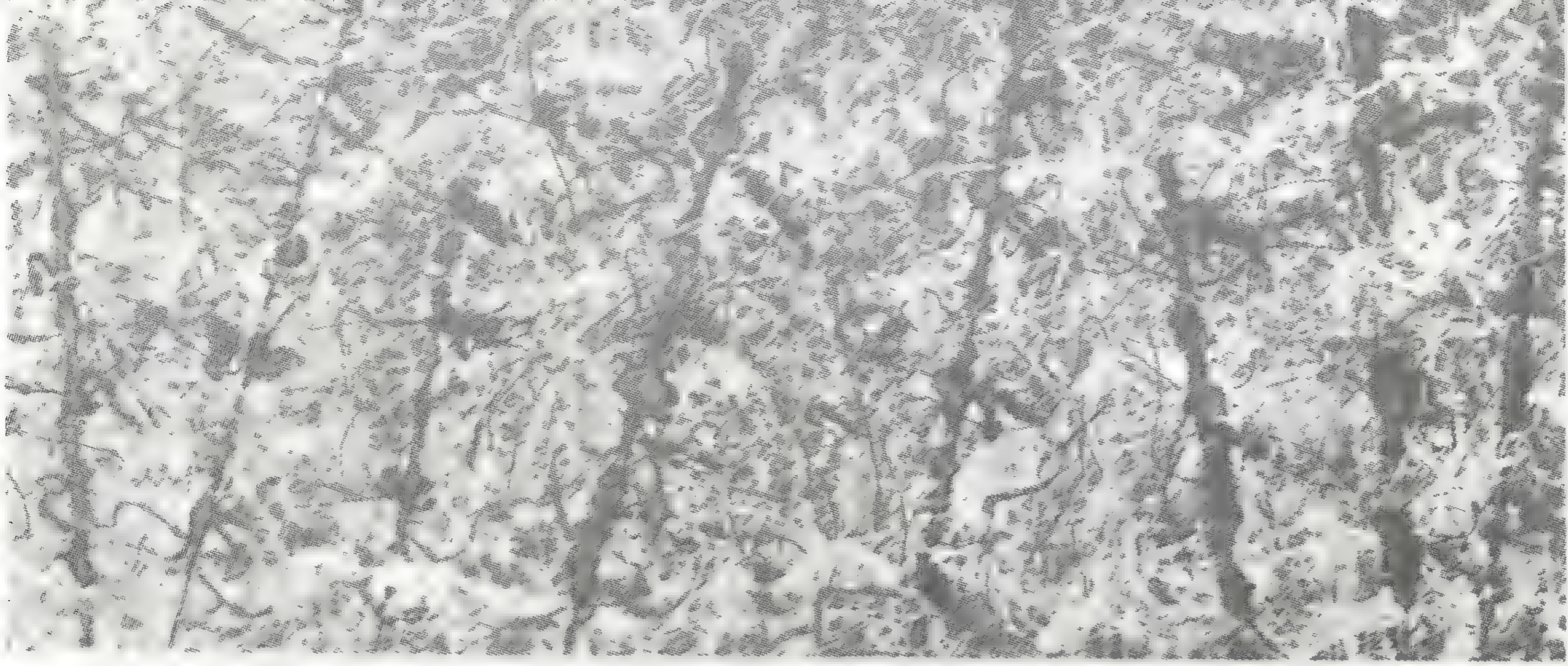
( دولاكروا ) إذا ما نظرنا إليها عن بعد كاف ، لتحليلها  
وفهم موضوعها ، تشير في النفس انطباعاً غنياً ، سعيداً  
كان هذا الانطباع أو حزينا .

يقال عن هذا التصوير أنه يلقي بفكرته عن بعد مثله  
في ذلك مثل السحر أو المغنيطس ، أن هذه الظاهرة  
المتميزة تقوم على سلطان الفنان الملون ، وعلى انسجام  
درجات الألوان التام ، وعلى التناغم — القائم أصلاً في  
ذهن المصور — ما بين اللون والموضوع .



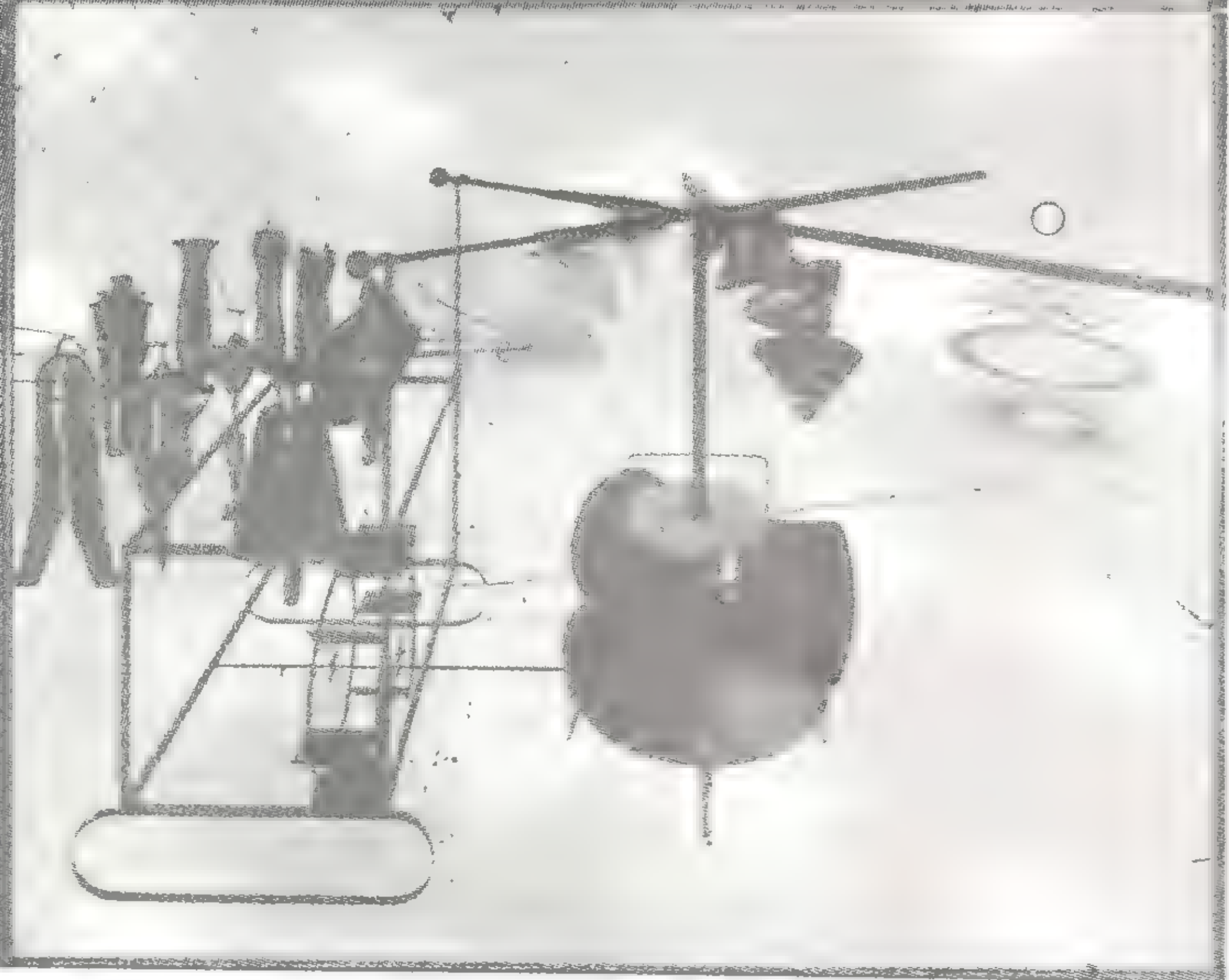




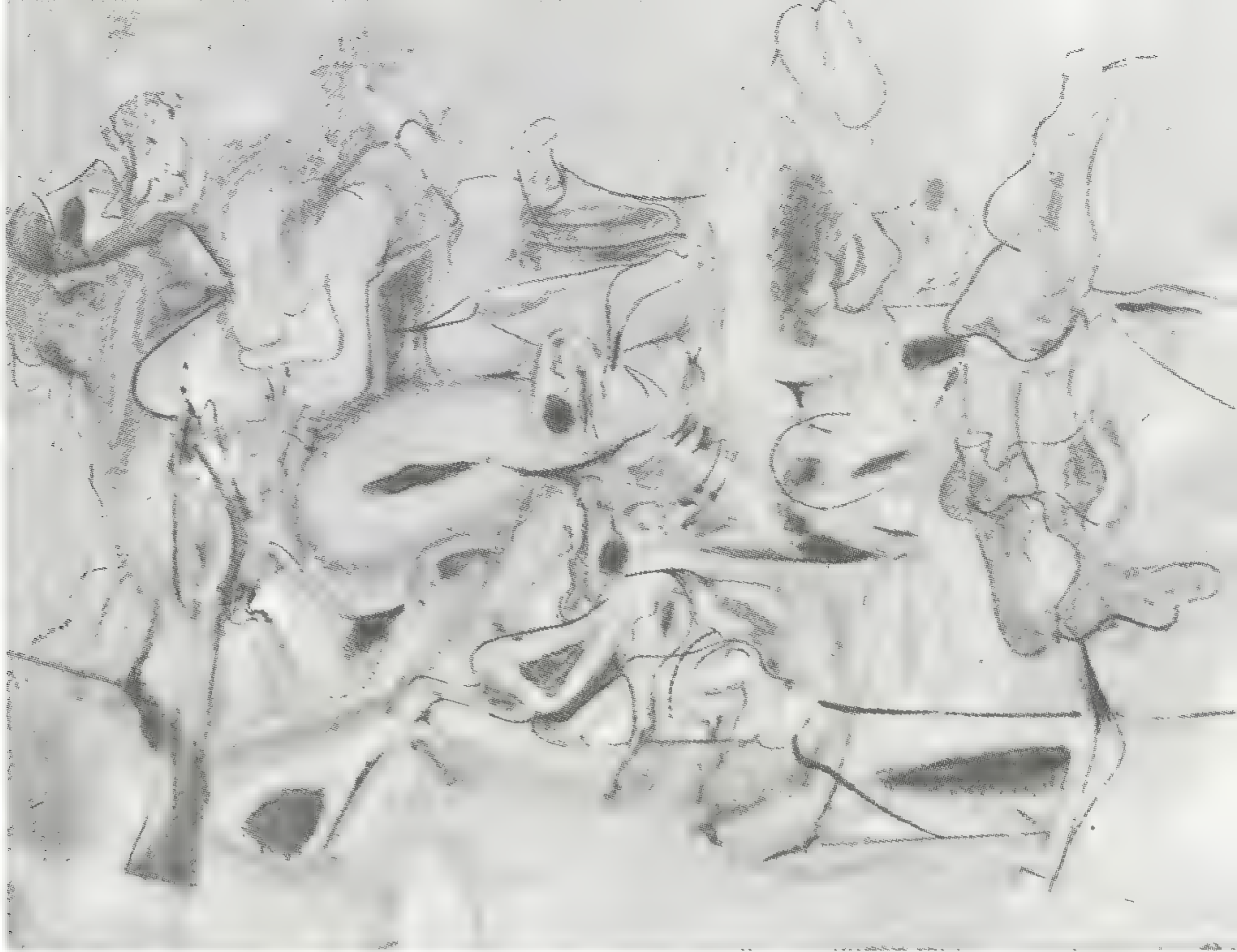


غور کی

دو شامہ





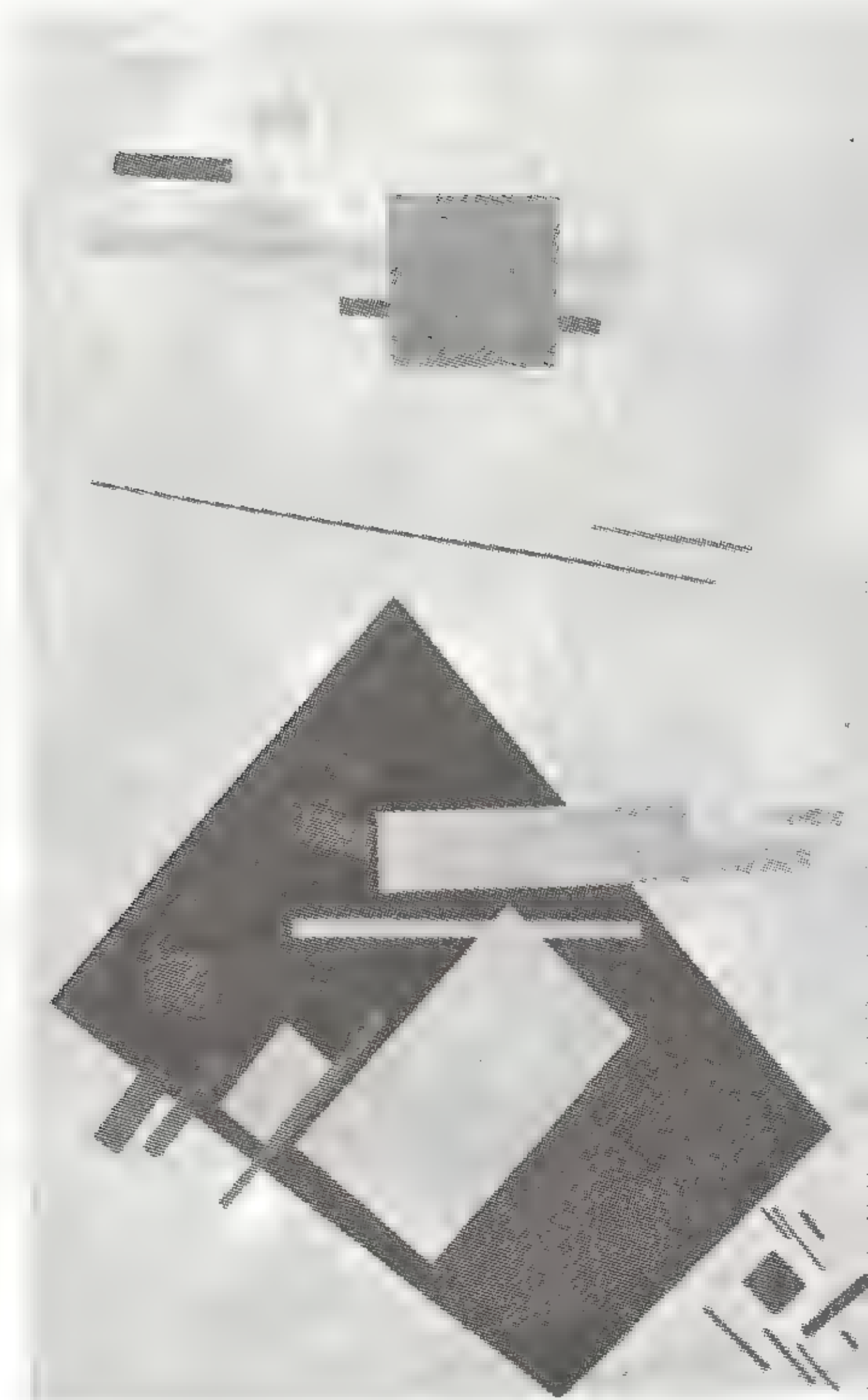


غورکے

دولاکروا



مالیقیتش







دولاكروا - بناء جزائري

يبدو لي ، ولتفقدوا لي ، هذي الذرائع اللغوية  
لشرح أفكار غاية في الدقة ، ان هذا اللون يفكر في ذاته  
بمعزل عن المواضيع التي يلبسها .

### لوحة لدولاكروا

ومن ثم فان انسجام الالوان الرائع ، هذا يدفعنا  
الى الاستسلام ، غالباً ، لاحلام نسيجها الانغام  
والالحن ، والى تحمل هذه اللوحات من انطباع شبه  
موسيقى .

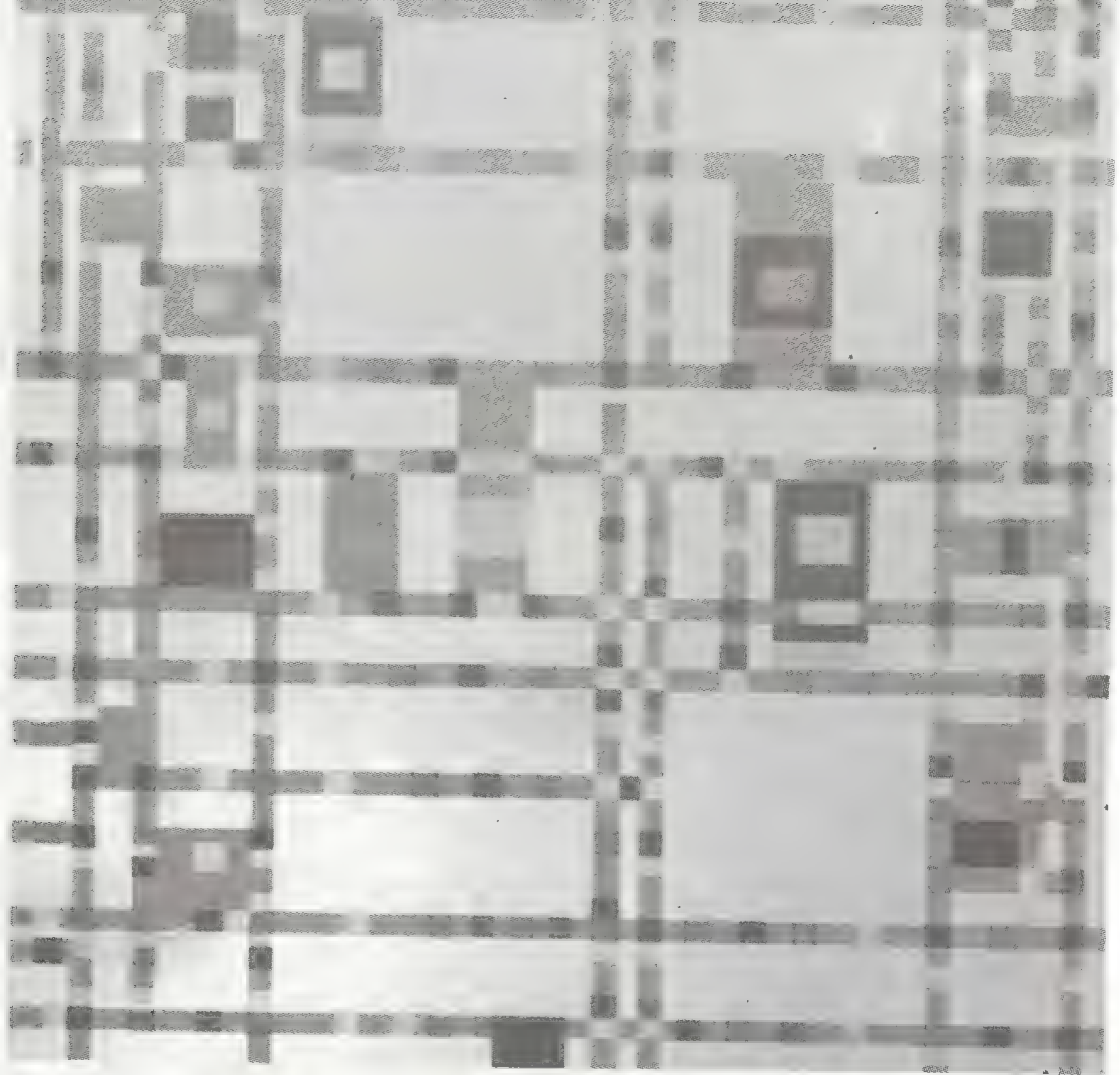
[ دولاكروا بحيرة من الدماء تحوم حولها مائكة  
اشرار ويظللها الضوء دائم الخضرة  
وتحت سماء كثيبة تنطلق أصوات الابواق الغريبة  
كزفرة مكتومة من زفرات موسيقى ويبر ] .  
عرضت هذه اللوحة في صالون عام ( ١٨٢٤ ) ،

ارتفاعها ( ٤١٧ ) سم وطولها ( ٣٥٤ ) سم ، اللون  
زيتية على القماش ، موجودة حالياً في متحف ( اللوفر )  
في باريس .

تسببت هذه اللوحة بأقول نجم الفنان الكلاسيكي  
( دافيد ) ، فكانت التأكيد الاول للاسلوب الجديد ،  
وخطوة الفن الحديث الاولى ، والتعبير الصادق عن  
نهج الرومانسية برمته ، ففيها نجد كل ما في الحياة  
ما مأساة وكل ما في الموت من قلق .

لا مناص ( دولاكروا ) بفضل حساسيته الزائدة  
الشدة ، من ان يشعر بهذه الرعشة الجديدة ، وهذه  
المأساة المعاصرة ، القريبة منه ، كل القرب ، ومن ان  
يحياها بمثل هذه الدرجة من العنف ، وهو اذا ما  
أراد التعبير عما يخالجه فعل ذلك بشكل مأسوي ،





موندريان

القي بسهامه ، انه اللون المحلي ، الذي أتاح للفنان دعدعه الألوان من أصفر واحمر ، وتلوين الاجساد السمر ، والاستفادة من ثراء التفاصيل الثانوية المثيرة

### تفصيل للاجساد السمر

للقلق انها الرومانسية بكل عظمتها وسلطانها ، وبكل حيويتها وصخبها الملون ، بشرقيتها، واغترابها ، وتوازن حجومها الحاسم ، وايقاعها الفئائي المقلق ، وتعبير الوجوه المبلبل ، وهذا الجو من الهواء النقي ، السالح للتنفس .

### خلفية اللوحة

والضوء الذي نلقاه عند رسامي المناظر

فيجمع ما بين حركة الكتل المثيرة للمشاعر ، وصراع درجات الألوان النضيرة الصارخ ، أحمر الثياب الدموي هذا ، هذا الحريق ، وهذه الجروح ، تصطدم بأبيض الملابس ، ويلون الوجوه الباهت . الكل يشارك في التعبير ، فلم تقتصر المواجهة على ( الألوان ) فحسب بل تعدى ذلك الى التواء جسد المرأة الاسيرة

### تفصيل المرأة الاسيرة

والحركة المنتزعة من الجواد المستشاط غضباً ،

### تفصيل للجواد

ونظرة المرأة المسنة الفاجعة وهي ترنو ببصرها الى الرعب والقلق ، والفجيعة ، وها هو الاغراب ، وقد

### تفصيل للمرأة المسنة





كاندينسكي

الطبيعية الانكليز :

### لوحة لترنر

ان ( دولاكروا ) شخصية من أعلع المراتب وفنان  
سام عرف كيف يبلور في نفسه نبوغ ( رابنر ) .

### لوحة لروبنز

وفاني البندقية : ( تنتورييتو ) و ( جيورجيوني )  
و ( فيرونيز ) .

وقوة ( مايكل انجلو ) في التعبير

### لوحة لميكل آنج

وحس ( كوانستابل ) بالضوء .

### لوحة لـ كونستابل

لقد فتح ( دولاكروا ) الباب واسعا أمام الفنانين  
من بعده ، لقد سبق التأثيرين ، عندما قال : [ ان  
اللون الرمادي عدو الالوان كلها ! ] وها هو ( بول

سينياك ) الرسام والمصور والناقد الفرنسي يقول :  
[ نعتبر بفضل عبقرية أوجين دولاكروا العليا  
والواضحة فقد وضع لنا قواعد اللون ، والخط  
والتلوين ] .

### عودة للوحة منابع شيبو

وعليه فقد أصبحت الطبيعة في نظر ( دولاكروا )  
مجرد قاموس يختار منه الفنان ما يشاء ليصوغه  
حسب أسلوبه وما تمليه أحاسيسه وتخيلاته .

توفي هذا الفنان في مدينة باريس عام ( ١٨٦٣ )  
وعن رحيله الى مثواه الاخير كتب بودلير :

— [ لما غاب هذا الرجل الفريد في تاريخ الفن  
الأوربي ، شعرنا كلنا بشيء يشابه الانحطاط النفسي ،  
وحس الانفراد المطرد اللذين عرفناهما عند موت  
( شاتوبريان ) و ( بلزاك ) ، ولقد تجدد هذا الحس  
لدى غياب ( الفريد دي فيني ) ، ان في هذا الحداد  
الوطني الكبير تصدعا عاما في الحيوية ، وتشوشا في  
الذهن يشبه كسوف الشمس : انه اقتداء مؤقت  
بنهاية العالم .





مسك - ١ / شبيا نكي

# فن الحفر البولوي

د. عبد الكريم فدرج

وقد عرفت التصويرية من خلال تاريخ الفن ، على انها اتجاه في الفن التشكيلي ، ظهر وتجسد في مطلع القرن العشرين في ألمانيا ، واستمرت تأثيراته في الفن الاوربي ، حتى العام ، / ١٩٢٥ / ، وكانت في اطارها العام مظهرا احتجاجيا على الواقع السياسي والاجتماعي حينذاك ، وكذلك ضد مظاهر الفن السائد في تلك الفترة التاريخية .

ظهرت الحركة التعبيرية في الفن التشكيلي لأول مرة في فرنسا في العام / ١٩٠١ / ولم يكن مفهوم التعبيرية آنذاك كلما هو مفهومها في يومنا هذا . ولكن في العام / ١٩١١ / استخدمتها مجلة عنوانها (بر ستورم Der Sturm ) كتعبير عن الاتجاهات الجديدة في الفن التشكيلي وخصوصا انها جاءت كاتجاه معناه للحركة الانطباعية .





مسالك رحمة / فليس

اتخذت ( التعبيرية ) مساراً متميزاً يعتمد على اللغة التي تبوح بها الأشكال ، فلقد كانت أشكال التعبيرين صارمة تبدو في إطار تلخيص نهائي ، يقوم على هيكلية التناقض ، والبحث الجاد عن تحويلات غريبة ، ويمكن فهم ( التعبيرية ) في معناها الأوسع ، حينها تمثل موقف الفنان تجاه العالم الخارجي ، وتجاه مشاكل الوجود الإنساني تحديداً ، فلقد انشغلت التعبيرية بحالات التغير المستمرة في المجتمع وقد دلت على ذلك آثارها في السنوات العشر الأولى من القرن العشرين .

وفي ( الفن البولوني ) ابتدأت التعبيرية في نهاية القرن التاسع عشر ، ورسمت صورة واضحة ومؤثرة في مجمل تاريخ الفن التشكيلي البولوني وخصوصاً في مجرى فن الحفر والفرافيك ، حينها تفلقت في مختلف جوانب الأبحاث التشكيلية ، واخذت وجوها متعددة في فن الحفر ، على أشكال تعبيرية ميتافيزيقية ذات إطار فكري وإيديولوجي ، أو تعبيرية على شكل ابتكارات شكلية ، وتعبيرية سياسية واجتماعية ، أو سلكت طريق الاستعارات المجازية للتدليل على عمق تأثيراتها ، أو تعبيرية وجودية تتعلق بقضايا





مناك رشم / ۱۵ / دو دهنكي



مناك رشم / ۳ / براندل

مناك رشم / ۴ / شولسكي

مناك رشم / ۷ / كويستكا







مثال رقم ۹ / فوکود قیث

مثال رقم ۸۰ / کرافسکا



مثال رقم ۶ / هولیقیتش

مثال رقم ۸ / شینا جل







مقال رقم ٨٣ / بانزورا



مقال رقم ٨١ / كرا تو غنياني

مقال رقم ٨٢ / برود ستيفيتش



### الحياة الانسانية والوجود البشري .

فالميتافيزيقية ، اهتمت بالدرجة الاولى في مسألة خلق اتجاه جديد مغاير لكل ما هو مألوف ، وقد برز هذا الاتجاه من خلال تحميل الاشكال مضامين مشبعة بالرموز والمبالغات المفرطة والتي تخلق اجواء عامة مؤثرة .

اعتمد ( التعبيريون الميتافيزيقيون ) في بنيان تاليقاتهم على التناقض الصارخ بين الاسود والابيض للاشكال المسطحة والتي تندرج في التكوين في مستوى السطح الواحد ، وتتجه بشكل اساسي نحو تفريب





مثال رقم ١٤ / ٣ . قيمان

الاشكال وتحويلها لدرجة بالغة التداخل والتعقيد .  
ولقد كانت ( التعبيرية الميتافيزيقية ) انبثاقا وتعبيرا  
موازيا لفلسفة الايدولوجي / ستانسواف شيفسكي  
المشبعة بروح الخيال والرمزية وكانت مجلة / الحياة /  
في مدينة / كراكوف / هي الرسول الثقافي لهذه  
الايدولوجية ، فجاءت التعبيرية الميتافيزيقية بصور  
مشابهة تماما للموضوعات الادبية والفكرية التي  
انتشرت في تلك المرحلة التاريخية ، والتي تمحورت  
حول التيارات ( الرمزية ) والمباليغات الرومانتيكية  
التي تغذى من الرياح التي تهب عليها باستمرار

من الاوساط الاوربية ، فاتجه التعبير التشكيلي هنا  
الى الانتقال من التركيز على الواقع بحد ذاته ، الى  
اعطاء الاهمية لآثار ( الانفعال الداخلي ) تجاه الموضوع  
واشاعة الحس الرومانتيكي المعتمد على مزج الواقع  
بالخيال ، امتدت هذه المرحلة الى العام / ١٩١٧ /  
وقد مثلها كل من :

- ستانسواف فسبسيانسكي : / مثال رقم ١ /
- فويتشخ فيس : / مثال رقم ٢ /
- كونستاتين براندل : « مثال رقم ٣ /
- فرانتيشك شدلتيكي : / مثال رقم ٤ /





مثال رقم ١٥١ / لينكه

البحث في التفاصيل الدقيقة ، لدرجة إغراب الشكل عن الواقع المؤلف أيضا .

وقل مثل الاتجاه الأول جماعة حملت اسم [ الشكليين ] تجمعوا كجماعة حول مجلة تحمل نفس الاسم ، وتختص بنشر أعمالهم ووجهات نظرهم ، وقد ارتبطت هذه الجماعة بثقافة أوروبية كان مركزها [ باريس ] ومن أمثلة هؤلاء : [ ليون دوروجنسكي ] مثال رقم ٥ .

أما الاتجاه الثاني اتجاه التوجه نحو التفاصيل في

أما تعبيرية الابتكارات الشكلية ، فلم تدم وقتا طويلا من عام /١٩١٧/ الى عام /١٩٢٢/ وقد اتجهت أساسا لمعالجة تحويلات الأشكال ، دون المضامين التعبيرية ، فلقد وجهت اهتمامها نحو تحديد جغرافية الشكل ضمن اتجاهين اثنين ، الأول : تحديد الأشكال بحدود خطية صارمة شديدة الاختصار تصل لدرجة التلخيص الذي يجعل الأساس الواقعي للأشكال بعيدا عن الإدراك ، والاتجاه الثاني هو البحث عن تفاصيل الشكل ضمن ( قولبة ) جغرافية صارمة أيضا ، تعتمد





مثال رقم ١٦ / تشكيلي الدين

المعبرة سواء اكان ذلك في منحى اختيار الشكليين ،  
او في منحى ملاحقة التفاصيل كما اراده جماعة / بنت /  
Bunt

وفي الحقيقة لقد مثل هذا الاتجاه وخصوصا اتجاه  
جماعة / بنت / حركة هامة في تاريخ الغرافيك البولوني  
حيث شكل واقعا هاما في مسار الفن الطليقي البولوني  
ومن خلال هذا الاتجاه توطدت طموحات الفنانين  
البولونيين التي توصلت الى مفاهيم الفن التجريدي .  
أما ( التعبيرية الاجتماعية ) فقد أخذت طابعا

الاشكال فقد مثلته جماعة تحمل اسم ( بنت  
Bunt ) في مدينة / توزنان / ارتبطت أيضا بمجلة  
اسمها / ينبوع / وكانت هذه المجلة ترتبط بالتيار  
الثقافي الالماني ومن أمثلتهم :

- يجي هوليفيتش  
- ماوغوجاتا كويتسكا  
وقد اتفق اتجاه هاتين المجموعتين في جميع الحالات  
على القولية الجغرافية الخطية للاشكال والبقع بحيث  
تؤدي هذه القولية الى صياغة الصورة الغرافيكية





مثال رقم ٨٩ / روزكا



مثال رقم ٨٧ / قرو بلفسكي

جديداً مخالفاً لما ألفته الاتجاهات التعبيرية الأخرى ،  
اذ تركز اهتمامها على مسألة الموضوع ، وخلصته  
المستقاة من واقع الحياة الاجتماعية والسياسية ،  
فلقد تمثل هذا الاتجاه في رسم النقد اللاذع والاحتجاج  
على المفارقات السياسية ، والمعاناة الاجتماعية ،  
بطريقة مباشرة وجريئة ، وخلت كثير من أعمالهم في  
خضم الحياة السياسية ، وطمحت لرسم مستقبل  
القوانين الانسانية ، وقد ظهر هذا الاتجاه واضحاً في  
حولي العام /١٩٢٠/ وكذلك في العام /١٩٣٠/ في  
أعمال كل من :

- اميل شينا جل / مثال رقم ٨ /
  - ميخاو فووكوفيتش / مثال رقم ٩ /
  - هيلينا كرايفسكا / مثال رقم ١٠ /
- كما أن مآسي الحرب العالمية الثانية وفترة  
احتلال الأراضي البولونية ، بقيت لوقت طويل محرضاً  
لمثل هذه الأعمال التعبيرية ، وقد ظهر ذلك في أعمال  
العديد من الفنانين ومن أمثلتهم :

- ماريانا كراتوخفيل / مثال رقم ١٢ /
  - زجيسواف بروشيفتش / مثال رقم ١٢ /
  - ياجي بندورا / مثال رقم ١٣ /
  - ميتشواث فيمان / مثال رقم ١٤ /
- ويمثل هؤلاء نماذج من مختلف المناطق والتجمعات  
الفنية البولونية ، في كل أنحاء البلاد ، وقد كانت  
تعبيرات هذه المرحلة ، أو هذا الاتجاه معتمداً على  
صيغ قريبة من ( الواقعية ) مع تعزيز الأشكال

مثال رقم ٨٨ / هيلينا كرايفسكا







مثال رقم ١٧ / ٢٠٠٢ / ٢٠٠٢

بتحويلات في البقع والخطوط ، مع اختصارات تندمج فيها أشكال متعددة ، تتسع فيها رقعة المساحات السوداء والتي تخترقها مداخلات خطية من الأضواء الرقيقة أو البقع اللونية التي تزيد من قوة التعبير في مضمون الأشكال الغرافيكية في كامل التأليف .

وأما تعبيرية التشابيه والإستعارات المجازية فقد سلكت طريق استعارة بعض عناصر من شكل ما وادخالها في بنية أشكال أخرى لزيادة الطاقة التعبيرية في مجمل الموضوع ومن أمثلة هؤلاء الفنانين :

- برونسوان لينكه مثال رقم ( ١٥ )

- تاديوش تشلفسكي الابن مثال رقم ( ١٦ )

- انجي فوبلفسكي مثال رقم ( ١٧ )

وبسبب تعدد مسائل التعبير في هذا الإتجاه نجد صعوبة في تلمس قاسم مشترك واحد ، يجمع هذه الأعمال ، فلقد تعمقت الاتجاهات الفردية ، في التعبير المجازية لدرجة أنه أصبح لكل فنان اتجاهه المتفرد ، والذي يصلح لأن يكون بحثاً مستقلاً ، يتلمس جانباً من جوانب القيم التعبيرية ، فإذا اخذنا أعمال الفنان « يوسف جيلنيياك / مثال رقم ( ١٨ ) لوجدناها منبعاً لقيم منفردة ، فلقد اوجد هذا الفنان استعاراته الخاصة به ، وغيره كثيرون نهجوا مثل هذا النهج المتميز ، فأصبحت أعمالهم منبعاً





مثال رقم ٢١ / بيثي

مثال رقم ( ١٩ ) ومثل هذا الاتجاه في أعوام الستينات في مدينة « كراكوف » كل من :

– ميتشوف فيمان مثال رقم ( ٢٠ )

– انجي لبيتش مثال رقم ( ٢١ )

– ياتسك غاي مثال رقم ( ٢٢ )

وفي وارسو اشتهرت أعمال الفنانة / صوفيا برونيك / اخذ يزداد تأثير ( التعبيرية البولونية ) في الفن التشكلي مع مرور الزمن لدرجة أنها طبعت بطابعها كل الأعمال الغرافيكية المعاصرة تقريباً ، وظهرت مجموعات مثل مجموعة [ فبروست ] في

ومرجعاً للفنانين الآخرين الذين ما برحوا يبدعون من وحي التعبيرية التشبيهية .

ومن خلال هذا الحماس المتعظم في نواحي البحث الغرافيكي ظهرت التعبيرية ( الوجودية ) : التعبيرية التي تتعلق بمسائل الوجود الإنساني ، والتي تتناول مسائل الحياة الانسانية عموماً ، اتجهت بشكل أساسي نحو المعاناة الانسانية ، من وجهة النظر الأدبية ، أو الفلسفية ، التي تعبر عن رأي الفنان ، حيال قضايا صراع الانسان مع واقعه ، امكانياته ، كبواته وانتصاراته ، حالات انتصارات الآمال أو تعثرها وخصوصاً مسائل التغيير والتحويلات المستمرة في الواقع الحياتي عبر تطور الزمن في عصر التقدم العلمي والتكنولوجي المتسارع . ولقد ابتدأت آثار هذا التيار تظهر في العام « ١٩٥٨ » في أعمال : / لشك روزكا /





مقال رقم ٢٢ / عا

[ كراكوف ] ، ودخلت التعبيرية الى واقع الذات الانسانية ، واصبحت المشكلات الفردية مجال بحث تشكيلي خصب لدرجة ان كل فنان أصبح في الحقيقة يمثل تياراً تعبيرياً بمفرده ، وذلك لتناوله قضايا متميزة بخصوصيتها ، لا تكرر عند فنان آخر .  
**وختاماً نقول : أن النصف الثاني من القرن العشرين كان مشحوناً بأكمله بطاقات الحفر التعبيرية في بولونيا ، لدرجة أصبح يصعب معها حصر عدد الفنانين الغرافيكين واتجاهاتهم التي تندرج في هذا السياق . فالتوجه التعبيري المعارض للمفاهيم التجريبية فرض نفسه بقوة وصراحة في تاريخ فن الحفر البولوني .**

وبالرغم من أن ( التعبيرية ) حسب المفهوم التاريخي ، كانت قصيرة الأمد ، كحركة ظهرت في سنوات معينة في بولونيا غير أن تأثيراتها العميقة ، استمرت ليس على جغرافية الشكل ، بل امتدت ( أيديولوجياً ) على مستقبل الفن التشكيلي عموماً ، وفي مجال فن الحفر خصوصاً ، وما زالت آثارها قائمة

في أعمال الفنانين الحفرين حتى يومنا هذا كما في أعمال :

- هالينا فروستوفسكا
- ادموند بيتروفيتش
- ايرينا سنارسكا
- تاديوش ياتسكوفسكي
- أنجي بيتش
- وغيرهم كثيرون

#### مراجع البحث :

- ١ - تقانات فن الحفر والطباعة اليدوية دمشق ١٩٩٣ : مؤلفه د. عبد الكريم فرج
- ٢ - التعبيرية في الغرافيك البولوني وارسو ١٩٦٧ : دليل معرض التعبيريين
- ٣ - أنجي بيتش كراكوف ١٩٧٧ : دليل معرض شخصي
- ٤ - تاديوش ياتسكوفسكي بوزنان ١٩٨٠ : دليل معرض شخصي



# العمارة والفنون في ألمانيا

ترجمة واعداد: فائق دهمدم

## نقاط علام في الفن الالماني :

اهمل الناطقون باللغة الانكليزية الفن الالماني ، لانه في الوقت الذي راحت فيه الخاصة تجمع التحف الفنية ، لم تجد في اساليب الفن القوطي ، المنبعث في الشمال ، والتي قدمت تحفا فنية المانية ، ما يروق لها ، وعلينا ايضا ان تأخذ بالحسبان خصائص ( الفن الالماني ) الذي كان دائب البحث عن الذاتي والشخصي والمشوّق ، فمال الى الخاص دون العام ، والباروك دون الكلاسي ، فالامر يتعلق ببيكولوجيا الفن ، وليس بمزيتة او نوعيته .

ويقال ايضا ان [ التصوير الالماني ] كان ينزع على الدوام للبقاء على هامش التيارات الاوربية العظمى مثله في ذلك كمثل المانية المتخلفة دوما ، عن الركب الاوربي ، بمفهومها عن علاقات الفنان بالمجتمع ، ومن هذا المنطلق فان الفنان لم يبلغ منا بلغه [ ليوناردو دافنتشي ] من سحر وشهرة ولم يفز بما فاز به هذا

## جاء في قصة الحضارة لول ديورانت :

[ ويرى الالماني ان كسبك بعرق الجبين ما تستطيع ان تشتريه بدمك ، هو شعار العاجزين الخاملين وانه لا يليق قط بالجندي ] .  
[ ان الالمان يكتسحون امامهم كل شيء في الفن ، ولا يسعنا نحن الايطاليين الخاملين الا ان نبعث لالمانية في طلب عمل مهرة ] .

## بالو جيونو

[ عندما يرهق اي امرىء ان يحصل على قطعة مصنعة من الدرجة الاولى من البرونز او الحجر او الخشب فانه يستخدم حرفيا المانيا .. حتى انهم فاقوا اليونان وبرزوا الايطاليين في هذه الميادين ]  
- فيليخ فايري الاولى ( ١٤٨٤ ) -





غرناوال - الصلب

ولا ننسى أيضاً أنه من العسير تحديد رقعة المدرسة الألمانية عسر تحديد عبارة (( الجرمنة )) (Germanité) فتأدراً ما كان لألمانية حدود جغرافية واضحة ومحددة ، ترى هل منطقة (Veit stoss) منطقة ألمانية ، أم بولونية ؟ وهل الـ (Konrad cuitz) سويسرية أم ألمانية ؟ إضافة إلى الفنانين المولودين والعاملين في ما يسمى اليوم بالنمسا ، ومع أن التمييز بين (التصوير الألماني) وتصوير (الأراضي المنخفضة) يمكن ملاحظته دوماً ، لكن الحدود بين هذه الدول لم تكن قائمة حتى عام ( ١٦٠٠ ) م .

ويمكننا أن نصيف إلى هذا كله ما كان للحركات الدينية ، وما أثارته من حروب ، من أثر في الفن الألماني : ( حرب المائة عام - حرب الثلاثين عاماً - حركة مارتن لوتر ) وأخيراً الحريين العالميتين الأولى والثانية ، وانقسام ألمانية إلى دولتين شرقية وغربية ولمدة طويلة .

الآخر من أنصار واتباع ، رغم أن عبقريته ، لا تقل عن مثيلتها لدى ( ليوناردو ) ، ولنا أن نذكر أيضاً أن من أهم خصائص ( الفن الألماني ) الرئيسية أنه يقدم لنا صورة بيئة للانقطاع ، وعالم الاستمرار ، ومع ذلك فائناً نميز عبر ضروبه ، وتنوعاته ، وليدة الظروف السياسية ، ثبات [ الروح الجرمني ] واستمراريته ، وأن هذا الفن الذي غلبت عليه شهوانية ودينيوية حادة ، كان ينوس بين الصرامة والقلق ، وهو حينما تخلص من أعبائه وغداً واضحاً ، أن لم نقل دقيقاً ، لم ينزع إلى بلوغ الصفاء ، والدقة المفرطة ، والتفنن بها ، بمقدار ما كان ينزع إلى بلوغ أبواب الخارق والخيالي ، أضف إلى ذلك كراهيته للتوازن الكلاسيكي ، ورفضه لاحتلال مكان وسط ما بين الجمود والحركة ، وبمقدورنا أخيراً أن نطلق على ( الفن الألماني ) برمته أنه فن اهتم قليلاً بالانسجام وكثيراً بالتعبير .





غرناوالد - زيارة القديس انطوانس للقديس بولس



غرناوالد - العذراء



كونراد ويتز - الصيد الممجز





میٹیل باسور

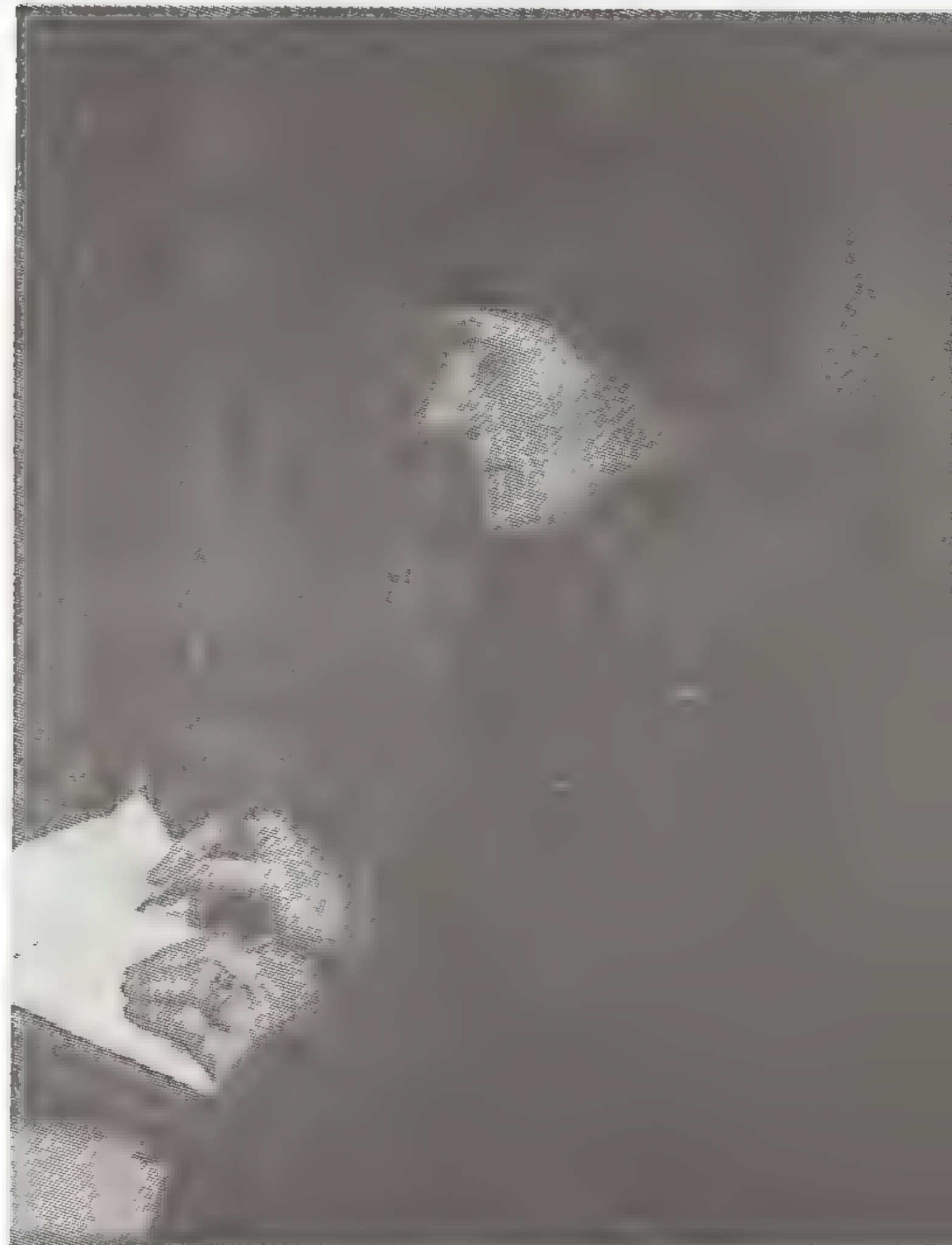


سیتھان بوشن - العذراء

مارتانه شونفور



هانز هولیان - الدین







فائن ہوٹلے - الیہ

فائن ہوٹلے

کالناغ







دورر - الفنان يرسم نفسه



دورر

## أولاً : العصر الوسيط :

أصاب مناطق الرين إبان حكم [ شارلمان ] ( ٧٦٨ - ٨١٤ ) نصيب من الاهتمام ، مما أدى إلى ازدهار العمارة ، والترقن ، والصياغة ، وارتقائها بشكل ملحوظ ، وتميز الفن ( الشارلماني ) هذا بأصوله ( البربرية ) وبعودته إلى الكلاسيكية القديمة ، وبتأثره بالفن البيزنطي ، ومن أعمال هذه الفترة كنيسة [ بالاتين ] التي بناها ( شارلمان ) في [ اكس - لا - شابيل ] نحو عام ( ٨٠٠ ) م ، والتي اعتمدت في بنائها على تصميم الكنائس البيزنطية المحوري ، أمام الترقن فان موحيات العصور الغابرة ، وسمت كتاب التتويج الانجيلي ( فينيا ) ، ووسمت بدرجة أقل كتاب [ غودسكالك ] «Godescalc» الانجيلي ( باريس ) وكتاب ( آدا الانجيلي ) في [ ترييف ] «Trèves» ، الذي يبعث الشرق بتزيينه المعماري ، يعود المؤلف الأول إلى مدرسة ( القصر ) ، والكتابين الآخرين إلى شغل غود سكالك أو مدرسة آدا «Ada».

لم تكن الكنيسة موطناً للشعر ، والتمثيل ، وكتابة التاريخ فحسب ، بل انها فوق ذلك امتدت الفن بالموضوعات ، ولما ، فقد تأثر ( الرهبان ، الألمان ) بالمثل البيزنطية ، والشارلمانية ( الكارولنجية ) ، فأخرجوا عشرات المخطوطات المزخرفة ذات الجمال الممتاز ، ويكاد ( برنولد ) Bernewald ، الذي كان أسقف [ هلدسهايم ] من ١٩٩٣ إلى ١٠٢٢ أن يكون خلاصة لثقافة ذلك العصر : فقد كان مصوراً ، وخطاطاً ، وصانعاً للمعادن ، والفسيفساء ، وحاكماً إدارياً وقديساً ، وقد جعل المدينة التي يعيش فيها مركزاً للفنون ، بمن جمع فيها من الفنانين على اختلاف أنواعهم ، ومواهبهم ، وبفضل معونتهم ، أخرج صلباناً محلاة بالجواهر ، ومائلات من الذهب والفضة منقوشة عليها صور للحيوان والنبات ، وكانت الابواب الذائعة الصيت التي صنعها فنانوه لكنيسته ، أولى الابواب المعدنية في ( العصور الوسطى ) التي صُنبت صلباً ، بدل أن تصنع من ألواح مستوية ملصقة على

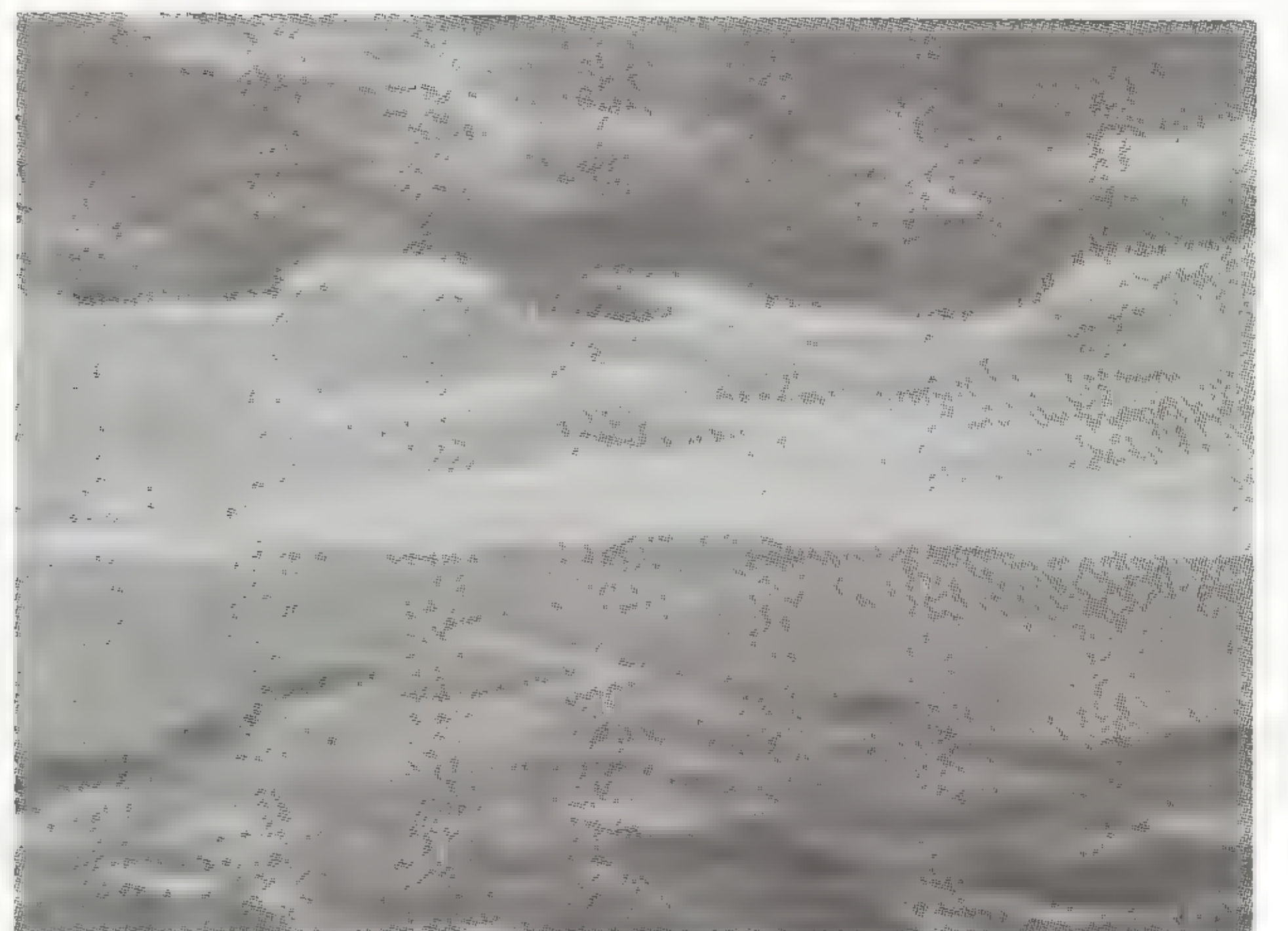




▲ سونید

▲ نورجکمار

ماکس بیگمانے



▲ نولرہ





كاسبار فريديك

الباقية نذكر : واجهة كنيسة ( بال ) ، وكأس قربان الامبراطور ( ارنولف ) في ( ميونيخ ) .

انتشر الفن الروماني ( الرومانسكي ) بدءاً من منتصف القرن الحادي عشر على ضفاف الراين : كاتدرائيات [ فورمس ] «worms» و ( ميانس ) و ( سبر ) و ( بون ) وأديرة ( اليمبورغ لأكس ) ، وقد تميزت هذه الاعمال بتيجان أعمدتها المكعبة وبتعدد أبراجها وبمعاصر أخرى تعود الى التقليد الشارلماني ، كما تجز في الفترة نفسها ، العديد من التقاويم ، والكتب الانجيلية المصورة بأسلوب لايهتم بالواقع قدر اهتمامه بفعالية هذه التزيينات وتأثيرها .

اخترقت القوطية القادمة من (فرنسا) البلاد الجرمانية الشديدة الارتباط بالطراز الرومانسكي ، على استحياء في البداية ، وبسرعة متزايدة لاحقا ، وعلى سبيل المثال نذكر : كاتدرائيات [ مامبرغ Bamberg (ناومبورغ) ( ١٢٠٠ - ١٢٤٠ ) و ( ليبفراو كيرشه Liebfraufkirche في ( ترييف ) ومجمع ( لامبورغ ) سور لاهن ( ١٢٣٥ -

على الخشب ، أما فن ( العمارة المحلية ) فلم يكن قد بدت فيه شواهد على تلك الاشكال الجميلة التي ازدانت بها المدن الالمانية في عصر النهضة ، غير أن مباني الكنائس ، قد اخذت في ذلك الوقت تنتقل بالتدريج من الخشب الى الحجارة ، واستوردت من لمبارديا الآراء الرومانسية الخاصة بالاجنحة ، وامكنة المرتلين ، والصحن ، والأبراج ، فكانت الكنائس تعبر اصدق تعبير عما في ( الخلق الالمانى ) من قوة ، وصلابة وعن روح ذلك العصر الذي يكافح اشد الكافح ليرقى الى مدارج الحضارة .

وتعاضد التأثير البيزنطي في ظل حكم الاباطرة الاوتونيين في القرنين العاشر والحادي عشر ، فقد ابدعت مدارس ( راينخاو ) و ( ترييف ) مخطوطات رائعة ذات رسوم مبسطة ، والوان حلوة مضيئة يغلب عليها اللونان الاحمر والذهبي ، والذهبي ، ووضعت الصاغة اعدادا وافرة من الاحجار الكريمة ( عن النقش على الاحجار الكريمة والمهدن المطرق ) ومن بين الاعمال



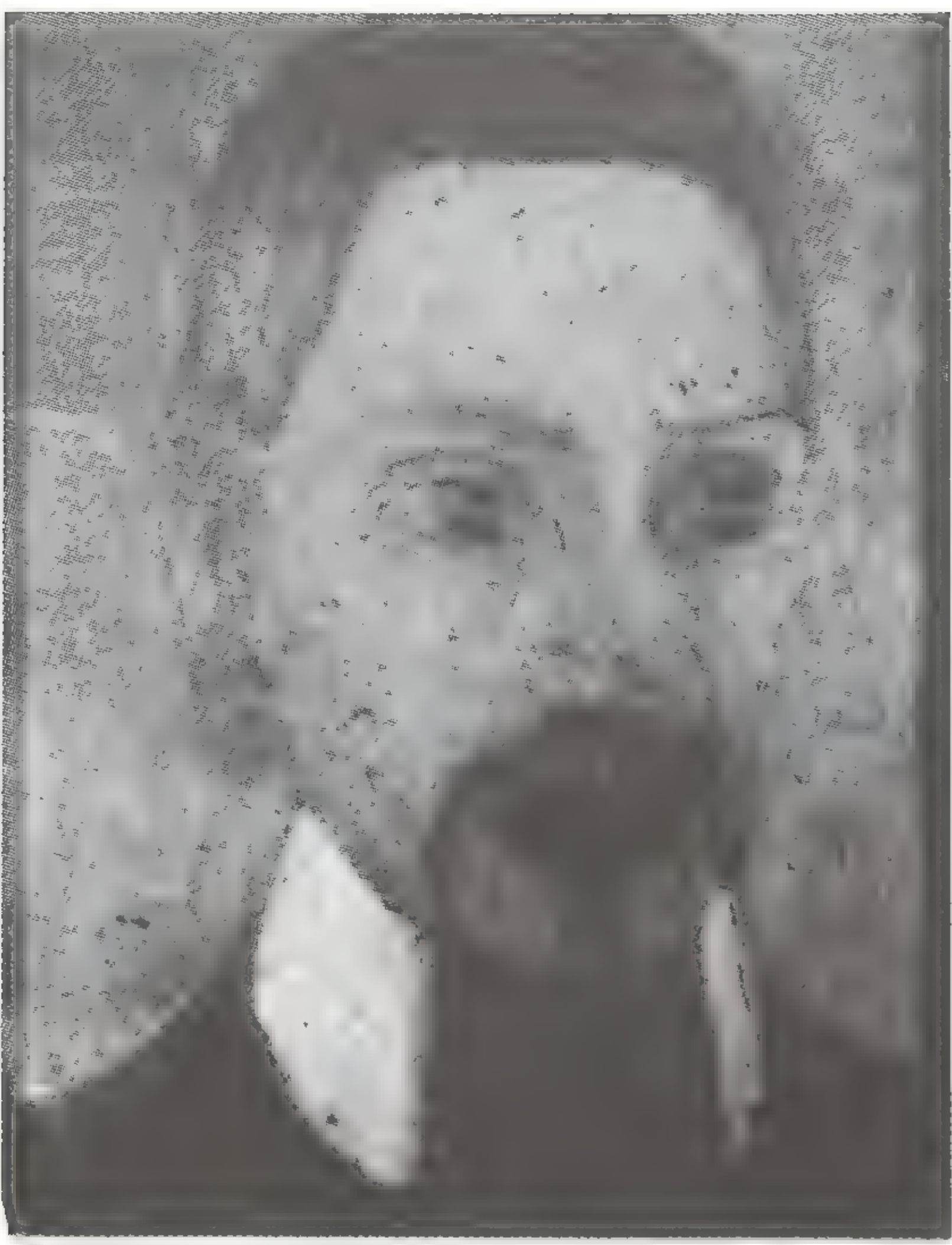


اوتودیکس



م.ک





باولامودر زونبيكر

كوكوشكا



( نامبورغ ) ( ١٢٠٠ - ١٢٤٠ ) و ( ليبفراوكيرشه )  
( ١٢٢٠ ) ، وشهد القرنان الرابع عشر ، والخامس  
عشر ، ولادة طراز خاص في [ ويستفاليا ] وهو طراز  
«Hallenkriche» وفيه تتوازي أجنحة الكنيسة ، وترتفع  
ارتفاع الجناح المركزي ، مما يمنح كمل البناء مساحة  
عظيمة الاتساع .

وكما نوهنا فقد لقي الفن القوطي القادم من فرنسا  
في انتشاره نحو الشرق ( هولندا وألمانيا ) مقاومة  
متزايدة ، ذلك أن رشاقة هذا الطراز لم تكن تتفق  
بشكل عام مع النزعة العقلية التيوتونية ، وإن الطراز  
( الرومانسكي ) أكثر مواءمة لهذه النزعة ، ولهذا  
استمسكت به ألمانيا حتى القرن الثالث عشر ، وتكاد  
كل ( كاتدرائية ألمانية ) باقية من ذلك العهد تحتوي  
تمائيل تستلفت الأنظار ، أحسنها كلها مانراه في  
كاتدرائية ( نلومبرغ ) ، ففي المرنمة القريبة من هذه  
الكنيسة إثنا عشر تمثالا متعاقبة تمثل طائفة من علية  
القوم المحليين ، في واقعية حلزمة ، وعلى ستار المرنمة  
نقش يمثل [ يهوذا ] يتناول المال ليفدر بالمسيح .  
والصور هنا مزدحمة ، وذات قوة ، ولكنها قوة لا تضر  
بفرديتها ، ( فيهوذا ) قد مثل ، بحيث يبدو متصنعا  
بشيء من العطف ، والفريسيون شخصيات ذوات قوة ،  
تلك هي آية ( فن النحت الألماني ) في القرن الثالث عشر .  
وفي عام ( ١٢٤٨ ) وضع ( كونراد الهتشتادني )  
Hochstaden كبير أساقفة ( كولونيا ) أشهر الكاتدرائيات  
الألمانية ، وأقلها موافقة للطراز القوطي ، ولم تدشن  
هذه الكاتدرائية الا في عام ( ١٣٢٢ ) ، ولهذا فلان  
جزءا كبيرا منها يرجع تاريخه الى القرن الرابع عشر ،  
أما الشماريخ الرشيقة وما على زواياها من النقوش ،  
وزخارف النوافذ الحجرية ، التي يوضع فيها الزجاج  
فقد بنيت في عام ( ١٨٨٠ ) حسب تصميم لها من  
القرن الخامس عشر ، أما كاتدرائية ( ستراسبورغ )  
فخارجها يمثل الرشاقة الفرنسية ، وداخلها يمثل  
القوة الألمانية ، والزجاج الملون فيها قديم العهد ولعله  
أقدم من أي زجاج في فرنسا ، والتماثيل المنحوتة التي  
عند باب الجناح الجنوبي نادرة الجمال ، وفي القوس  
فوق الباب نقش غائر يمثل موت العذراء ، والرسل  
المجتمعون حول فراشها ذوو ملامح فردية غير وافية ،  
ولكن الفكرة التي أوحى بصورة المسيح جميلة وقد  
أبرزها المثل بمهارة ، ويقوم على جانبي الباب تمثالان  
عظيمان ..

في النصف الثاني من القرن الثالث عشر ، قدم نحّاتون  
فرنسيون للعمل في البلاد الجرمانية ، وجلبوا معهم  
تجديدات فاقت بكثير ما جلبه المعمار يون . لكن النحت



الاماني اهتم بالذاتي الم يعبر الحركة الاهتمام نفسه ،  
وان تار الفن الالماني في بداياته بالفن البيزنطي فانه  
سرعان ماتحول الى التعبير بحرية بالفة عن المشاعر  
الانسانية برمتها ، ومن اعمال هذه الفترة نذكر : تماثيل  
كاتدرائية ( ناومبورغ ) ، و ( بامبرغ ) وابواب  
( فرايرغ ) المذهبة في ( ساكس ) ، وبوابة العذارى  
العاقلات والعذارى المجنونات في ( ستراسبورغ )  
( نحو عام ١٣٢٠ ) .

ويسم الازدهار الاقتصادي الفترة الممتدة ما بين القرن  
الرابع عشر ، حتى الاصلاح ، وشجع الاغنياء من  
البورجوازيين الفن الذي فقد الكثير من خصائصه  
المميزة : ليغدو فنا كثير التفاوت وبالح التقلب ،  
وازدهرت في هذه الفترة العمارة الدينية تمشيا مع  
تطور المدن وازدهارها .

اما في ميدان التصوير فقد شهدت هذه الفترة احداث  
العديد من المراكز الفنية في ( ناومبرغ ) وفي ( كولونيا )  
مع الفنان ( ستيفان لوشنر ) المتوفى عام ( ١٤٥١ ) ،  
وفي ( سوابه ) مع الفنان [ كوناود ويتس ] witz  
( نحو ١٤٠٠ - ١٤٤٧ ) ، وهو من اكثر الفنانين تأثيرا  
في عصره ، اضافة الى العديد من الفنان المغفلين الذين  
انجزوا اعدادا وافرة من الرافدات واللوحات .

ولد ( فن الحفر ) في نهاية القرن الرابع عشر وكان  
شونغاور ( ١٤٣٠ - ١٤٩١ ) المعلم الاول قبل ( دورر )  
وعرف ايضا فنانين ممتازين اشتغلوا على الخشب  
Viet Stoss ( فاييت ستوس ) ، وعلى الحجر  
( كرافت ) ( Adam krafft ) وبأسلوب دعاه البعض  
اسلوب ما قبل الباروك .

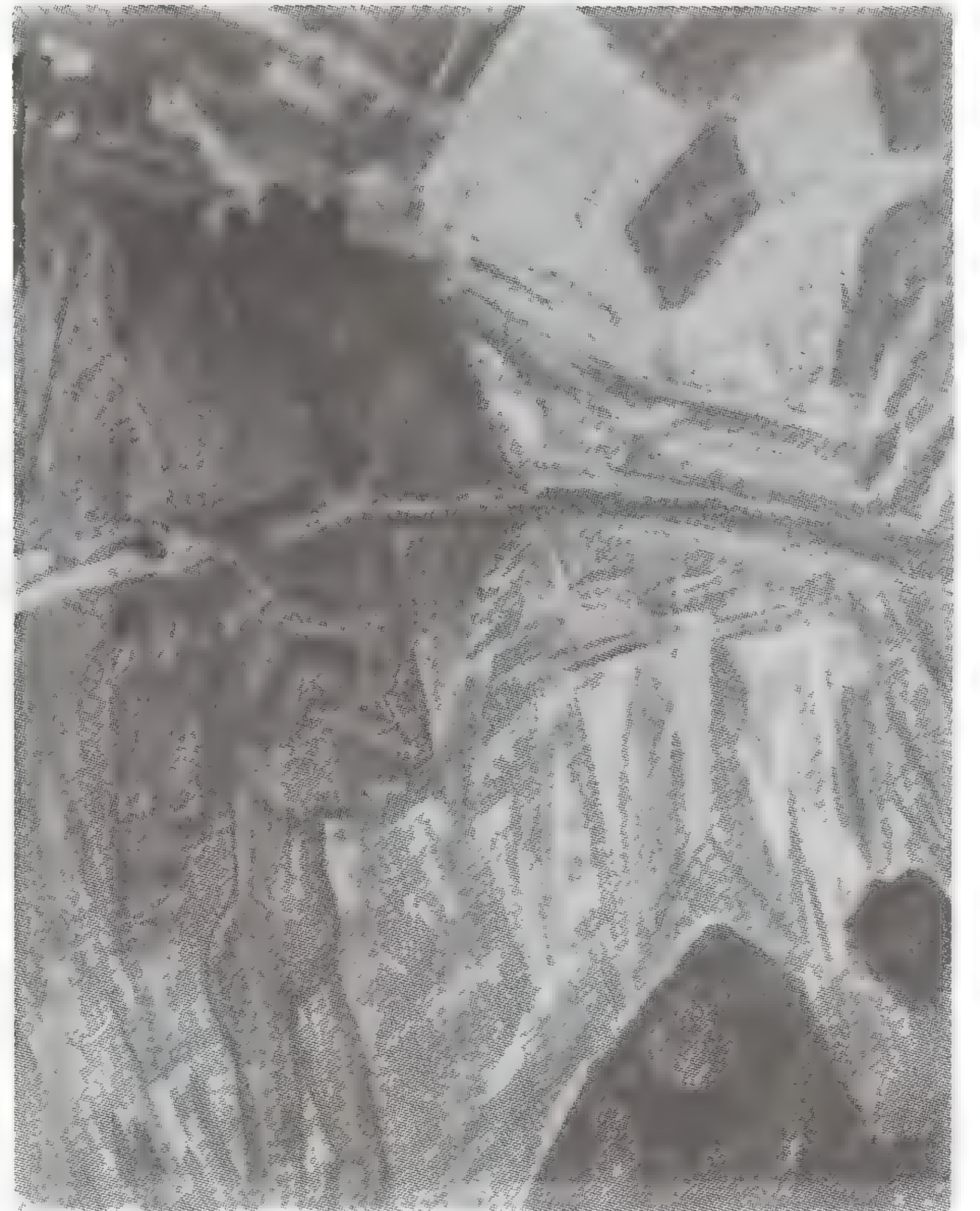
واذا سيطرت الطبقة التجارية على المدن ، فان جميع  
الفنون ملعدا عمارة الكنائس ، تتخذ اتجاهها واقعيا ،  
وتصل المدرسة الالمانية الاولى الى اوجها على يد  
المصور ( ستيفن لوكنر ) الذي مات في كولونيا عام  
( ١٤٥١ ) وتعد صورته ( عبادة المجوس ) مفخرة  
كاتدرائية كولونيا ، وهي تضارع معظم الصور التي  
انشئت قبل منتصف ( القرن الخامس عشر ) ففيها  
عذراء جميلة متواضعة معتزة بنفسها ، وطفل مبتهج  
وحكماء الشرق ، وهم المانيو السحنة ، ولكنهم حكماء  
بحق ، وتأليفها تقليدي ، وتلوينها ناصع بالازرق  
والاحضر والذهبي ، لقد كانت المانية على عتبة اعظم  
عصورها .

اما الفنون الصناعية الصغرى ، والصناعية في المدن  
الالمانية ، على الخشب ، والعاج ، والنحاس ، والبرونز  
والحديد ، والفضة والذهب ، فقد بلغت وقتذاك النضج  
الكامل لنموها في القرون الوسطى ، وانتج الفنانون  
والنساجون اقمشة مزركشة رائعة تعلق على الحوائط ،



فرانسيس مارك

صكيل







كارل سميت

كما مهد النقاشون على الخشب الطريق ( لدور ) و ( هولباين ) ، وزين المنمنمون المخطوطات عشية ظهور الطباعة على يد ( غوتنبرغ ) ، وتقش العاكفون على زخرفة الخشب ، بنواقيس لامثيل لها في رخاصة حليها .

#### ثانيا : القرنان الخامس عشر والسادس عشر :

استمرت الفنون الصغرى في انتهاج نفس الصيغ، وطرق نفس الموضوعات ، وكان رسالو المنمنمات لا يزالون تنهال عليهم الطلبات للحفاظ على الطوائف الحرفية الناجمة . ورسم كبار الفنانين أمثال ( دورر ) و ( هولباين ) تصميمات للزجاج الملون ، هذا الفن الذي وصل إلى ذروته في المانية ، وكانت معظم المدن الألمانية تفخر بصناعها المهرة الفنانين : وهم صانعو الأدوات المعدنية الذين رفعوا من شأن المشاعل ، والثريات، والصحاف، والجرار، والاقفال، والصواني والصابغة ، الذين بقيت منتجاتهم من الملاحق إلى الهياكل ، تقديراً عظيماً في أرجاء أوربة ، وعمال النسيج الذين نسجوا الطنافس والسجاجيد والثياب

الكهنوتية ، ولم يكن الحفارون قط في أي عهد مضى أحسن حالاً منهم في هذا العهد ، فان ( ميخائيل فولجيموت ) قد حفر من الخشب ، اثني عشر محرابة من أروع الأعمال ، وأصبح الفن ( الايضاحي ) في الكتب ، بوساطة النقوش مناسباً ، وشائعاً وسرعان ما حل محل الزخرف ، وأظهر [ لوكاس فان ليدن ] نبوغاً مبكراً مذهلاً في هذا المجال ، واستخدم الحفر الابري ، والحفر على سطح معدني مغطى بالشمع ، الذي تطور من النقش على السطوح ، كما كان هذا العصر من أعظم عصور المانية في التصوير ، وتدرج الفنانون من صرامة الفن ( القوطي ) وفظاظته إلى خط يتسم بمزيد من الرشاقة ، وظلت الموضوعات الدينية هي الغالبة ، وإن كانت الموضوعات ( الدنيوية ) قد أخذت تزحف قدماً ، وطلب المحسنون الاثرياء أن ترسم لهم صور شخصية هم فيها كل شيء ، وراح المصورون يوقعون بامضاءاتهم على أعمالهم تشبهاً بالخلود ما خلا بعض الاسماء المجهولة على الرغم من اضطرابات الإصلاح ، وقلاقله ، في مطلع القرن السادس عشر ، وما الحق بالفنانين من





كريش

اضرار مادية ، فاننا نرى في هذه الفترة واحدة من اهم فترات ( تاريخ الفن الالماني ) باستثناء العمارة ، التي بقيت متخلقة عن ركب بقية الفنون ، وهيمن على التصوير فنانان اثنان من الدرجة الممتازة : ( البرخت دورر ) ( ١٤٧١ - ١٢٥٨ ) و ( هانز هولباين ) الاصغر ( ١٤٩٧ ، ١٥٤٣ ) ، وقد اكب الاثنان على رسم الانسان ، ليقدمنا لنا رؤاهما الشخصية ، وتميز الاول بعبقريته الخطية ، وتمكنه من تقنيات عصره ، ولا سيما في المنظور الذي استخدمه لزيادة الحس بالواقع من بين بين اشهر اعماله : [ تقديم المجوس الهدايا للمسيح الطفل ] ( متحف درسدن ) ، و [ العذراء والطفل ] ( متحف درسدن ) ، وصورة الشخصية بمتحف ( اللوفر ) و ( درسدن ) اما ( هولباين ) الذي تدرب على يدي ابيه فقد اقتضى اثر [ فان در فيندن ]

و [ مملتك ] وبزغ نجمه في مجال الاخراج الفني للكتب : ( اطراء الجنون ) ، وهو كتاب للعالم والفكر ( اراوس ) كما صمم غرة كتاب [ يوتويا ] لسير ( توماس مور ) ، وغرة ترجمة مارتن لوثر الالمانية لـ [ العهد الجديد ] ، ومن اشهر لوحاته صورة [ السفيران ] ( ناشيونال غاليري بلندن ) ، وصورة موريتي ( درسدن ) ، تمثلت المانية وسويسرا الجرمانية التأثيرات الاجنبية ( الايطالية والفلمنكية ) مع احتفاظهما باستقلالهما التام بالطابع الذي يستند غالبا الى اعمال العصر الوسيط ، وروحه وتقاليده ، وامتزج فيه الورع المسيحي والميل الى الشهوانية والمرضي ، وهذا ما نراه في اعمال ( غرينفالد ) و ( هانز بالدونغ ) غرين و ( لوكاس كراناخ ) ، إضافة الى الاعمال ذات الابعاد الخيالية والملحمية ، اما النحت فقد حافظ على الروح





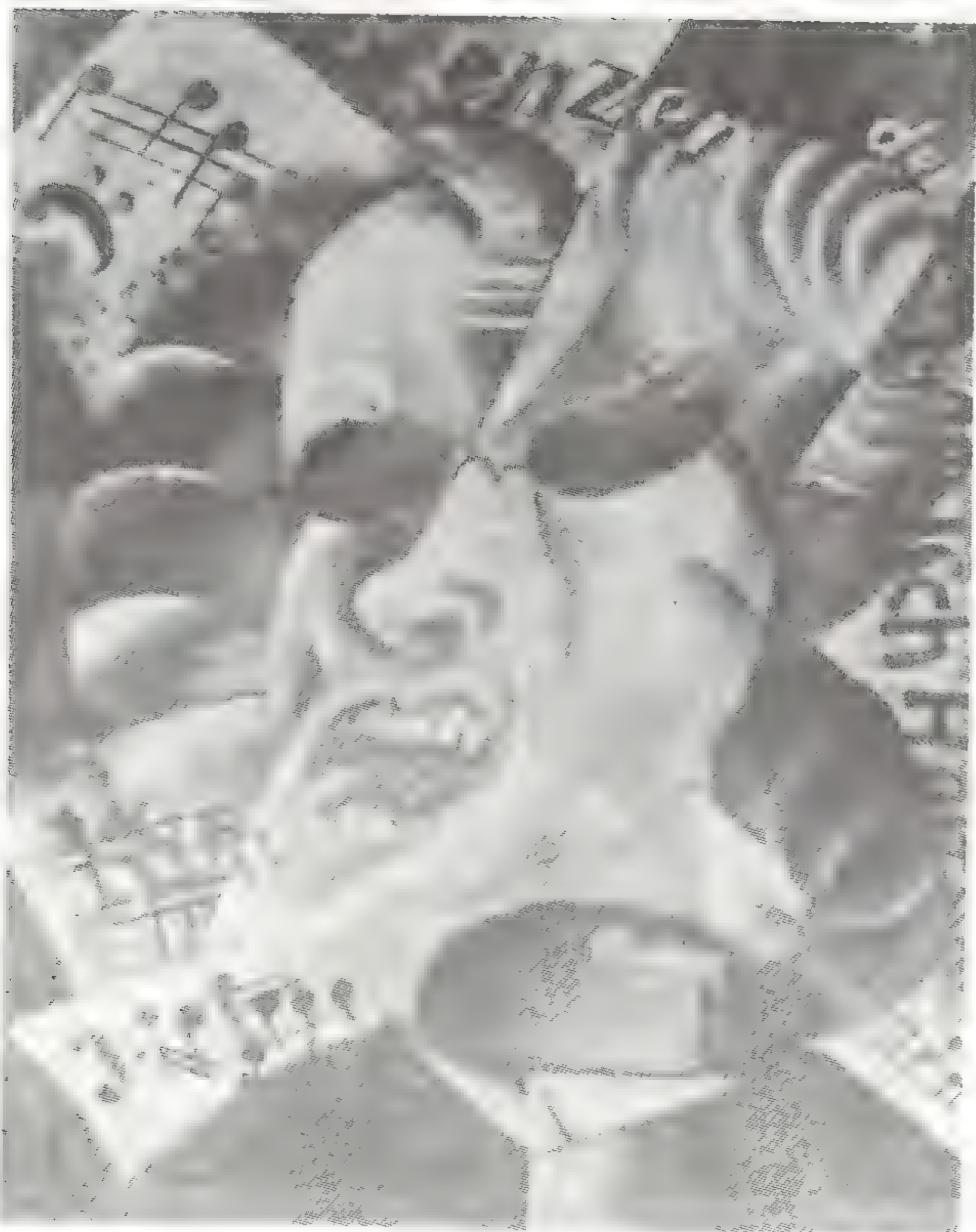
مولر



روتکوف

کوکوشکا

اوتوریکس





القوطية لفترة طويلة : منحوتات مدروسة نورمبرغ  
[ صندوق ذخائر القديس سيبالد ] .

### ثالثا : القرن السابع عشر والثامن عشر :

أما القرن ( السابع عشر ) فقد شهد انقطاعاً مفاجئاً للفنون ، وفترة ركود جاءت وليدة ذبول عهد الاصلاح الديني ، وعواقبه ، وحرب الثلاثين عاماً ، التي حولت المانية عن الفنون باستثناء بعض الاعمال المتواضعة . وجاء ( الانبعاث الثاني ) بمجيء القرن الثامن عشر والباروك ، وتغلب طراز [ زخرف الحصى ] الفرنسي على النفوذ الايطالي ، وتأثيره ليصل بالفن الالماني الى طراز ( الروكوكو ) المليء بالطرافة والغزير في التزيين ، والمملون بحيوية ، وغطى المهندسون المعماريون مساحات واسعة من المدن الالمانية بالنصب المعمارية ، وبخاصة الدينية ذات الاصاله المذهلة امثال المعماريين ( بيلمان ) و ( سفينغر ) و ( كنوبلسدروف ) . . . وبنوا في ( بوتسدام ) وفق تصميم صنعه الملك ، ثلاثة قصور : قصور الدولة ، والقصر الجديد ، ومنتجع فريدريك الصيفي الذي سماه شلوي قلعة سانسوي ( بلا هموم )

وبذلت جهود كبيرة في التزيين ( الديكور ) الداخلي والخارجي ، ويعد هذا القرن أيضاً قرن ( الخزف الصيني ) فكانت صناعة الخزف في المانيا فناً كبيراً لأن الالمان علموا أوربة في هذه الفترة كيف تصنع الصيني ، ذلك أن ( أوغسطس ) القوي استاجر ( يوهان فريدريك بوتجر ) لتحويل المعادن الخسيسة الى ذهب ، وأخفق ( بوتجر ) ولكنه أنشأ بمساعدة صديق قديم لسبينوزا يدعى ( فلتر فون تشيرنهاوس ) مصنعا للقاشاني في درسدن ، وأجرى تجارب وفقت آخر الامر في انتاج اول خزف صيني أوربي صلب العجينة ، وفي عام ( ١٧١٠ ) نقل هذه الصناعة الى [ مايسين ] يرسم بألوان غنية على ارضية بيضاء ، برسوم رقيقة للزهر ، والطيور ، ومشاهد الحياة اليومية ، والمناظر الطبيعية ، ومناظر البحر ، واللقطات الغريبة من الثياب والحياة الشرقيتين ، وسرعان ما راحت كل مجتمعات أوربة الارستقراطية ، حتى في فرنسا ، تزين حجراتها بتماثيل من [ صيني ، مايسين ] فيها تهكم مضحك .

وتزعمت المانية أوربة طوال أكثر القرن الثامن عشر في صناعة ( الزجاج ) لا الصيني فحسب ، كذلك لم يبز صناع الاشغال الحديدية الالمان احد في هذا العصر ، أما الصاغة الالمان فلم يفقههم غير أبرع زملائهم في باريس ، وحفر الحفارون من الالمان ، ونقشوا بالحرق رسوماً بديعة في الاطباق النحاسية .

أما النحت والتصوير فقد واظبوا على السير باستحياء خلف الركب الفني .

### رابعا : القرن التاسع عشر والعشرون :

في عام ١٨١٠ نشر ( الناصريون ) ( نسبة الى مدينة الناصرة ) ، الأفكار الجديدة المتميزة بأفضلية اللون على الرسم ( الخط ) ، من فنانيها نذكر ( كورنيليوس ) و ( أوفريك وريتيل ) ، وامترجت الكلاسيكية والرومانسية ، عند رسام المناظر الطبيعية [ كاسبار دافيد فريدريك ] ، ويشر ( أوولف منيسل ) بالانطباعية ، في الوقت الذي حمل فيه المثالي ( بوكلين ) قيم الرومانسية العاطفية حتى نهاية القرن ، وعبر ( هانز فون ماره ) عن نبالة القدماء وعظمتهم .

ومنذ نهاية حرب ( ١٨٧٠ ) حتى عام ( ١٩٣٣ ) سيعرف الفن الالماني فترة من النشاط الفاعل والواسع ، وانعكس هذا النشاط في العمارة والتزيين ( لديكور ) ، وفي تفتح طراز ( يوغنستيل ) «Ugendstil» المماثل للفن الجديد والطراز الحديث ، اما في التصوير فقد جعل كل من ( تريبنر ) Trubner و ( شتوك ) و ( إرلر ) و ( يانك ) و ( بوتس ) من ( ميونيخ ) ، مركز حقيقياً للخلق والابداع حيث لعب الانفصال بدءاً من عام ( ١٨٩٢ ) دوراً حاسماً .

وضع الالمان ، على شاكلة الامريكيين ، قواعد [ العمارة الوظيفية ] الحديثة واسسها ، فاسسوا عام ( ١٩٠٧ ) [ دويتشه فيربوند ] [ اتحاد العمل الالماني ] ، الذي احتل المركز الاول في العمارة الصناعية ، الأوربية ، وبخاصة على يد المعمار [ بيتر بيرنس ] وتوقف هذا النشاط في خلال ( الحرب العالمية الاولى لينطلق من جديد مع مدرسة الباوهاوس ) في مدينة (魏مار ) بتوجيه من ( غروبيوس ) ، وظهر الى النور المجال الصناعي الانشائي ، لكن الحزب الوطني الاشتراكي اغلق هذه المدرسة فلجا عدد من الفنانين الى الولايات المتحدة .

عندما تسلمت النازية زمام السلطة ، أدانت كافة القوى الفنية الالمانية ، واتهمت بعض الفنانين بالفساد والانحطاط ، وراحت في اعمالهم قوة هدامة ، فهاجر معظمهم الى امريكا ، وهلك البعض الآخر في معسكرات الاعتقال ، فتداعت الفنون في عهد هتلر ، وظهرت اعمال تقليدية باردة انتهت مع سقوط النازية .

بقيت ( المانية ) ما بعد الحرب ، وقد اصبحت بفقر الدم ، مجدبة في ميدان الفنون ، فلم يتفرد ( الفنانون الالمان ) عن روح الفن الغربي حتى مجيء فترة





كريشتر

كريشتر



الستينات ، اذ برزت جماعة من الجيل الجديد لتنهض بالفن الالماني بتشجيع من صالات العرض المتعددة ، والمتاحف ومقتني الأعمال الفنية ، ومن أكثر العناصر اثره هم أعضاء جماعة «Zero» ( الصفر ) ، الذين يمثلون ( الفن الحركي ) فيما وراء الرين ، في حين اتجهت جماعة أخرى من الطبيعة باتجاه التيلرات الأجنبية وبخاصة الامريكية ، أما حركة الزيرا «Zera» التي احدثت في عام ( ١٩٦٥ ) فقد جدت روايتها مع الموضوعية ، وفي الوقت نفسه وجد الفن التصويري أو المفاهيمي في الفنان ( جوزيف بويس ) ممثلاً أصلاً له ...

اذا كانت فترة الستينات قد تميزت بتعاقب الطرز والأساليب والدرجات : « البوب آرت » ، ( الفن الجماهيري ) ، و « الأوب آرت » ( الفن البصري ) ، والهارد ادج «Hard Edge» [ الحد الصلب ] وفن الميتمال ( فن الحد الأدنى ) أو ( للفن الاعتدالي ) و ( الفن المفاهيمي ) و ( الفن الواقعي الفوتوغرافي ) ، الخ ... فقد تميزت السبعينات بشيء من الركود ، ومن فناني هذه الفترة نذكر : اتباع ( بويس ) و ( كلاوس رينكه ) وهما من أكثر الفنانين تجديدا في سريتهما وادائهما . ولنذكر أيضا ما كان ل «Dokumenta» وثيقة الفنان كاسيل من أهمية ، اذ كان يحاول تحديد موقع الطليعة العالمية في كل اربع سنوات ...

وعلىنا ان نذكر ايضا عددا من فناني المانية الشرقية ، التي قامت بعد الحرب العالمية الثانية لتعود بعد سنوات طويلة وتتوحد مع المانية الاتحادية ، وهم : ( فيرنر توبكه ) و ( فيلي تزيته ) و ( فالتر فوموكا ) و ( دوليس زيفلر ) و ( اندريا فافاشتر ) و ( برنهارد هايسينغ ) ...

تعني عبارة الانفصال في الفن الالماني ميول بعض الجماعات من الفنانين الذين ارادوا الانقطاع عن التقليد الاكاديمي الرائج في نهاية ( القرن التاسع عشر ) ، واشهر هذه الانفصالات ، انفصال ( ميونيخ ) عام ١٨٩٢ ( وفيينا ) عام ١٨٩٧ ( برلين ) ١٨٩٩ .

### المراجع :

- ١ - قصة الحضارة « ول ديورانت » .
- ٢ - كتاب الفن Livre d'art موسوعة غروليه .
- ٢ - قاموس الفنون Dictionnaire des arts بورداس .
- ٤ - المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية د. ثروت عكاشة .



# الفن في أوروبا بعد الحرب العالمية الثانية

ادوار لوسي سميت  
ترجمة: مروان بطش

والحال ان الجنود الامريكيين الشبان كانوا [يحجون] الى محترف ( بيكاسو ) وهم في حالة فكرية ، مماثلة لتلك التي كانت تعتر بهم ، حين كانوا ينهبون سابقا الى المتاحف لرؤية [ فينوس ] للمثال ( ميلو ) ، او [ الموناليزا ] .

بيد ان نشوة البداية ، لم يكن بوسعها ان تحجب عن الانظار المصاعب الحقيقية ، التي وجب ان يواجهها الجيل الجديد من الفنانين الحديثين ، كانت الهجرة الجماعية التي قام بها الفنانون (السورياليون) ، الى الولايات المتحدة ( حتى وان كان عدد كبير من هؤلاء قد عاد الى اوروبا بعد فترة قصيرة من انتهاء الحرب ) ، قد احدثت انقطاعا في استمرارية الرسم الحديث ، لقد احس الرسامون الشبان بافول نجمهم امام الانجازات التي حققها رواد الحركة الحديثة ، بيد انهم لم يكوؤا على صلة بهم ، ولئن اعترف بعض الناس من جهة ، بظهور عهد جديد ، فان الياس ، والاحباط ، اللذين خلفتهما الحرب ، لم يؤهلاهم كثيرا ، من جهة اخرى ، للقيام بعمل مثابر .

كان وضع ( الفن الحديث ) متناقضا في اوروبا ، في السنوات التي اعقبت الحرب العالمية الثانية ، فالعداء الذي كانت النازية والفاشية تكتانه للحركة الحديثة ، جعل هذه الحركة تحظى باحترام جديد بعد سقوط هاتين الدكتاتوريتين ، ولهذا اسبابه ودواعيه ، فقد كان الناس يماثلون الرسم المعاصر بالروح الليبرالية التي من اجلها حاربت الجيوش الحليفة ، ووجد كبار الرسامين الحديثين انفسهم ، امثال ( بيكاسو ) و ( براك ) و ( ماتيس ) ، وقد ارتقوا الى مصاف المعلمين القدماء ، وكان الاوان قد حان لذلك ! وكان الجمهور يهرع لرؤية معارضهم واعمالهم ، وكان هنالك ايضا ميل ما لاعتبار الفنان نفسه كيانا [ ثقافيا ] جديرا بالاحترام ، ومنحه في الوقت ذاته وجودا متميزا بكيئته عن حملة اعماله ،





بيكاسو

وفي الحقيقة ان الياس كان عميقا في النفوس ، لاسيما بين المصورين الأكثر تميزا ، في فترة ما بعد الحرب ، ان احد تجليات اواخر الأربعينات الفرنسي [ برنار بوفيه ] الذي كان ينتمي ، وتلك صفة لها دلالتها ، الى الجماعة المسماة ( الانسان الشاهد ) ، وكان بين عداد هذه الجماعة ، مصورون واقعيون ورماسيون فرنسيون ، امثال ( ريبيرول ) و ( مينو ) و ( فينار ) ، ان لوحة [ بيانا ] التي رسمها [ بوفيه ] حين كان عمره ثمانية عشر عاما ، لشاهد على الحالة النفسية السائدة آنذاك ، ولقد كان الجمهور في ذلك الوقت الذي اكتسب فيه هذا الفنان شهرته ، يجهل مع بعض النقاد الفنيين سطحية ( بوفيه ) اذ ان اعماله جاءت متفقة تماما مع ميولهم .

وفي ( انكلترا ) حصل فنان آخر ، ولكنه مختلف جدا عن ( بوفيه ) على يجاح منقطع النظير ، انه [ فرانسيس بيكون ] الذي كان [ الدراسات : الثلاث من اجل الصلب ] ، فعل السحر في ( لندن ) حين عرضت للمرة الاولى في العام ( ١٩٤٥ ) ، لقد كان ( بيكون ) اكبر سنا من [ بوفيه ] ، واما في وقتا طويلا ، قبل ان يكتشف رسالته الحقيقية كفنان ، بالرغم من انه بدأ الرسم منذ العام ( ١٩٢٥ ) ، حين كان يبلغ من العمر خمسة وعشرون عاما ، وكان قد رفض له في العام ( ١٩٣٦ ) تعليق احد اعماله في المعرض السوربالي الكبير الذي نظم في لندن ، بحجة ان هذا العمل لم يكن ( سورباليا ) بما فيه الكفاية ، ومنذ ذلك الحين لم يعترف ( بيكون ) بالأعمال التي





براك ▲

فاتيس ▼







برالك

بعض خصائص التعبيرين مثل ( سوتين ) واخيرا  
( خصائص السورالية ) ، ولكن على نحو سطحي  
اكثر ، بيد ان ( بيكون ) كان آنذاك حالة منفردة  
بالنظر الى اسلوبه .

لقد واصل طيلة حياته الفنية رسم مواضيع  
الرعب ، والألم ، التي بدأت تظهر من تلقاء نفسها  
في لوحاته الأولى التي رسمها ، بعد ان نصبت تجربته  
الفنية ، إن [ ثلاث دراسات من اجل الصلب ]  
( ١٩٦٢ ) ، هي تأكيد اكثر قوة لما كانت تشيرة اللوحة  
الأساسية الأولى التي رسمها قبل ( ١٧ ) عاما ،  
ويظهر ذلك التصريح الذي ادلى به ( بيكون ) يوما

انجزها في تلك الفترة ، فأثلف معظمها ، ويمكننا القول  
بأنه كان ينطلق من الصفر حين بدأ في العام ( ١٩٤٤ )  
برسم دراساته الثلاث .

اثار هذا العمل الجمهور منذ البداية لأنه كان  
يعكس ، كما بدأ ذلك ، اكثر اوجه التجربة المعاصرة  
ربعا : وهي الحرب ، والجوع ، والمجازر الجماعية ،  
وتتضمن لوحاته الأولى ، وبخاصة تلك التي رسمها  
في العام ( ١٩٤٦ ) ولم يضع لها عنوانا ، نسيجا  
معتقدا من المراجع : فقد رسم فيها اولا عناصر تذكرنا  
بالمعلمين القدماء امثال ( فيلاسكيز ) و ( رمبرايت )  
( الذبيحة المعلقة وراء الشخص ) ، كما ضمنها ثانيا



لأحد الصحفيين :

- [ من الأفضل دوما ارجاع التاريخ والاحساس الى أبسط تعبير ، وهنا ما يرومه المرء من اصدقائه اوليس كذلك ، ان باستطاعتنا ان نفعل الكثير دون اسفاف في الكلام ] ( لورانس غونيغ - في كتابه [ الصورة التي لا تدحض ] مارلبورو فاين آرت ، لندن ١٩٦٨ ) .

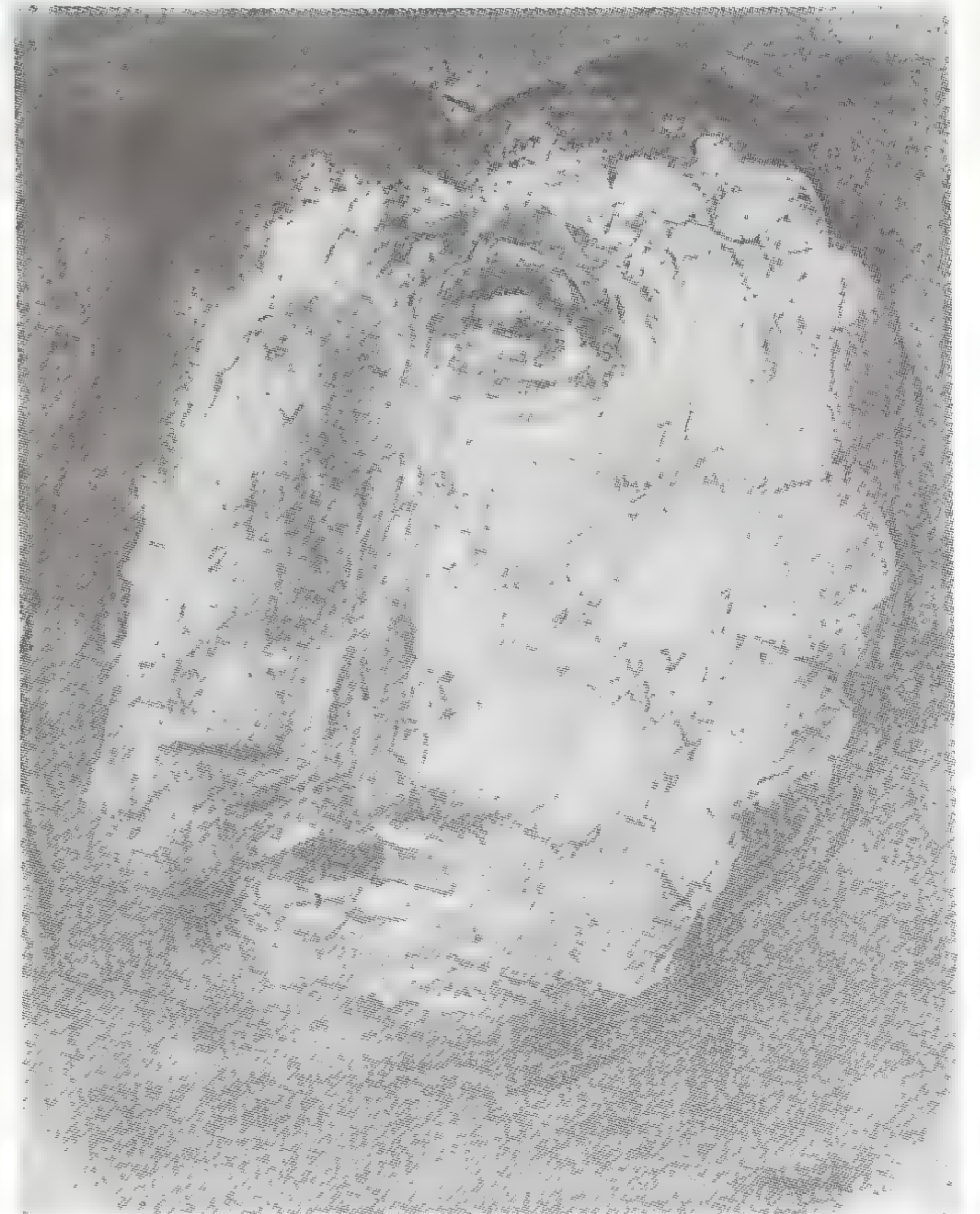
ولقد حاول ( بيكون ) عبثا الدعوة الى البحث عن الجوهر ، وقد كشف المشاهد المحايد في كثير من لوحاته عن عنصر خطابي ، عن بلاغة في الألم ، يمكن التعرف عليها بسهولة ، ودون ان يكون لها دوما ما يبررها ، من خلال طبيعة الموضوع ، ولقد بدا ان لوحات [ بيكون ] ، حين اثارت دهشة الجمهور للمرة الاولى ، تتحدث بلغة عالمية ، وانها وجدت نمطا للتعبير عما كان يشعر به كثير من الناس ازاء هذا العالم ، الذي اجتاحتته الحرب ، وكان ، كلما تقدم في عمله الفني ، يشعر بازدياد عزله ، وتكشف صورة اليوم عن شبه معاناة خاصة ، وشخصانية جدا من الخوف من الاماكن المفلقة ، ان التيارات الفنية الرئيسية التي شهدتها ( اوروبا ) في فترة ما بعد الحرب ، لم تمر عبره ، بالرغم من انه كان فنانا كبيرا بلا ادنى شك .

واننا لنقترب على نحو افضل من جنورهما ، حين يدرس بامعان اعمال فنانين بارزين ذوي مكانة اقل ، وهما [ فوترييه ] و [ وولز ] ، لقد عرض ( جان فوترييه ) ، الذي كان في العام ( ١٩٤٥ ) ، رساما مشهودا له ، مجموعة « رهائنه » في غاليري ( رونييه دروان ) ، وكانت اعمالا مستلهمة من الوجوه، التي شهدتها الفنان ، وهي تساق للاعدام ايان الحرب ، كان ( فوترييه ) ، ميلا اكثر الى التجريد ( لقد رسم لوحاته التجريدية الاولى منذ العام ١٩٢٨ ) ، ولكي يوفق بين هذا الاتجاه والموضوع المختار ، فقد ابتكر تقنية تجريدية وتصويرية ، في آن واحد ، ولم يكن ذلك يخلو من ( الارتجال المادي ) الذي كان الفنانون ( السوراليون ) قد مهدوا الطريق له ، إلا انه ضمن فيها عناصر اخرى ، وبخاصة ميلا ما الى الفن الطفولي وحبا مرهفا الى الآثار ، وهنا حس عممته ، فيما بعد ، دعوة ( اندريه مالرو ) لفكرة المتحف التصويري ، ولعل السمة الأكثر مدعاة الى الدهشة في اعمال ( فوترييه ) هي الترف الذي تتميز لوحاته ، والذي يتعارض في كثير من الاحيان مع مأساوية الموضوع ، لقد اعتبر ( فوترييه ) احد رواد التقنية المسماة بتقنية العجينة المتميزة ، التي بهرت عددا كبيرا من الفنانين التجريديين في اوروبا ، في



فرنسيس بيكون

فوترييه



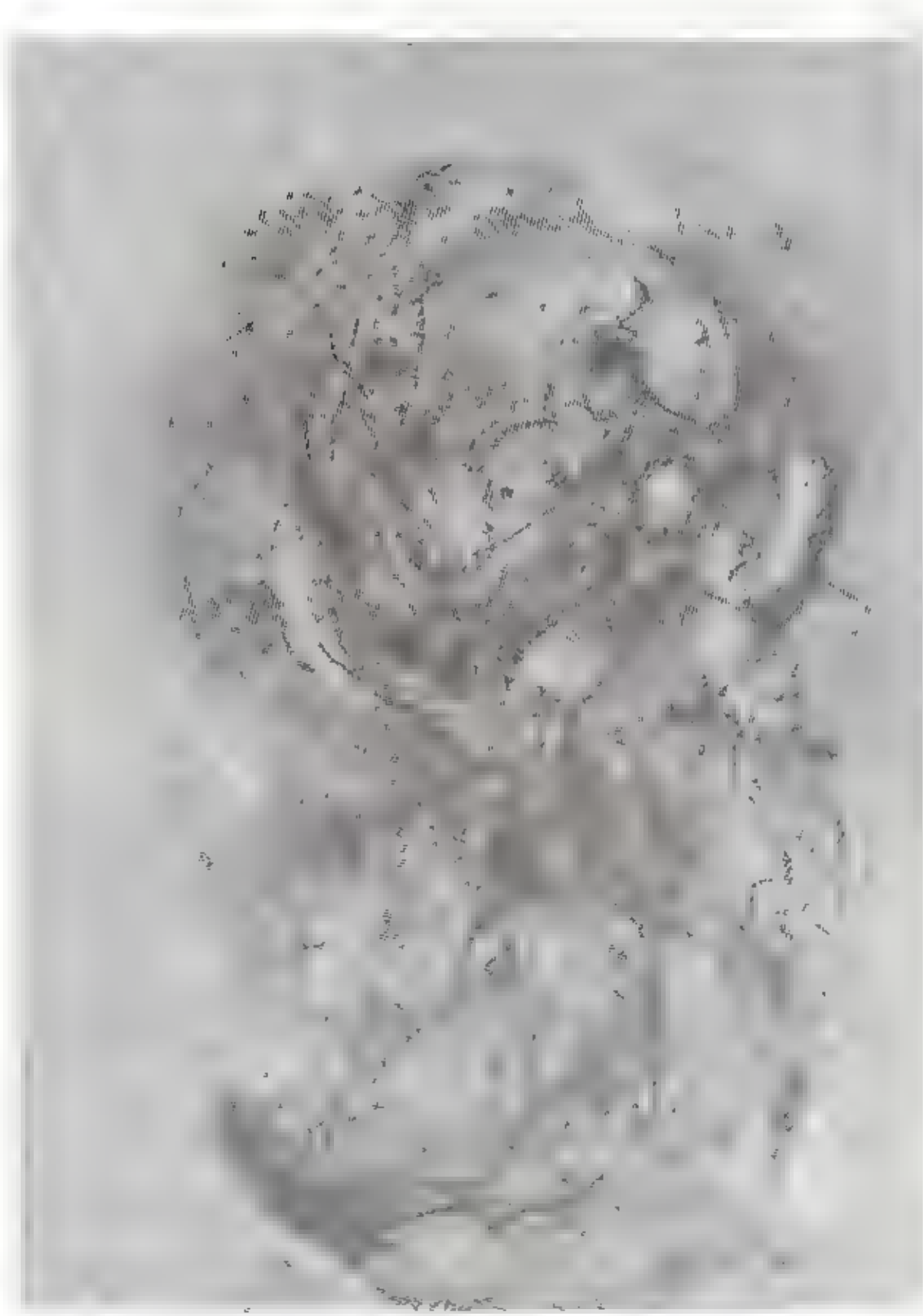
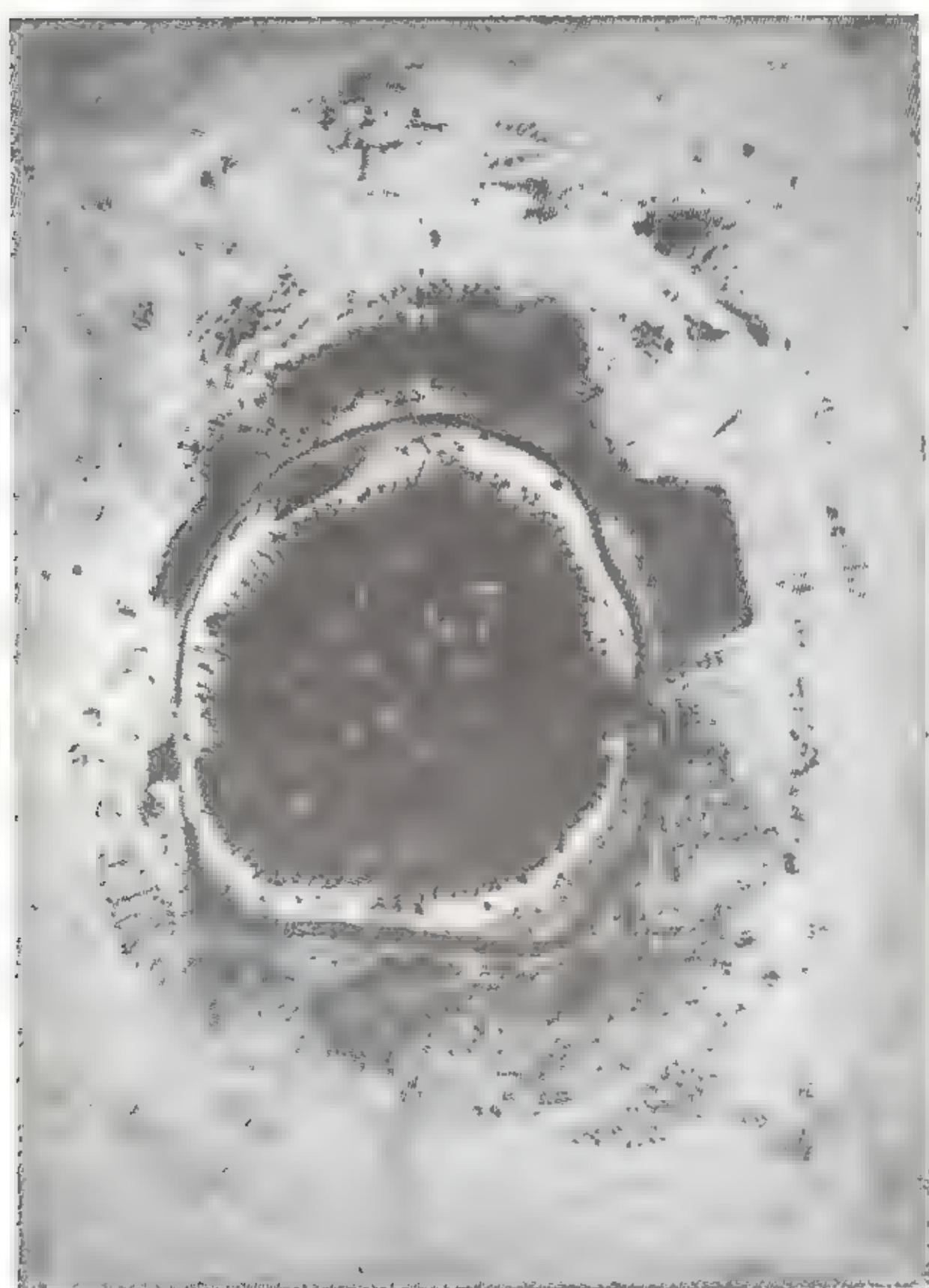




ولز

ولز

ولز





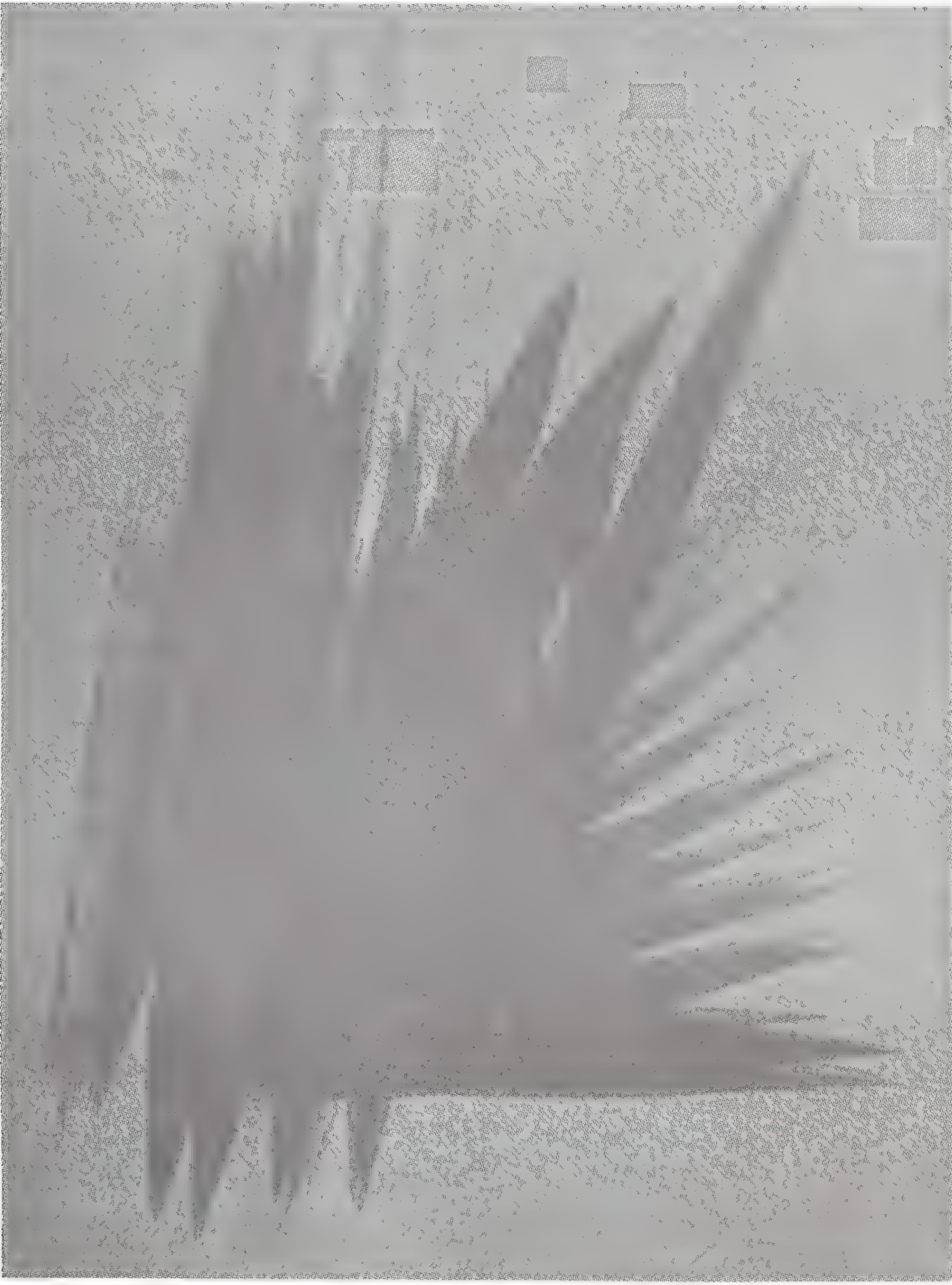


فوتریه



هارتونی





هارتونغ

ان ما يلفت النظر في اعمال ( وولز ) ، هي خطوطه العفوية التي تتخذ شكل رسوم صبيانية ، وكان ( وولز ) يطور فنه بشكل مواز مع التعبيرين التجريديين في امريكا ، في زمن لم تكن فيه اعمالهم معروفة بعد في اوروبة ( ١٩٤٩ ) ، الا ان تأثير ( وولز ) لم ينحصر فقط في المجال التقني ، فقد بعث في حياته الخاصة الفكرة الرومانسية ، القائلة بان الفنان كائن ملعون ، لا بد وان يفترسه فنه ، وقد توفي العام ( ١٩٥١ ) .

انباء ( فوتريه ) و ( وولز ) بولادة التلطيخية (١) الاوروبية ، وهو أسلوب عرف نجاحاً كبيراً في مجال النقد الفني والربح قبل أن يكسفه فن ( البوب آرت ) . وانه لمن الصب جداً لحكم على فنانيين مشتركين في هذه المرحلة من ( الفن الحديث ) لان معظم النقاد آنذاك قد اعرضوا عنهم ، ولعل انحدارهم مرتبط بشكل وثيق مع افول سمعة ( باريس ) كمركز دولي للفن . ان أحد أشهر الفنانين المعروفين بأسلوبهم

السنوات العشر التي تلت تلك الفترة ، ووضحت ( العجينة المتميزة ) امتداداً منطقياً لاصطفاء الفرنسيين منذ القديم للمساحة الفنية والحسية . و ( وولز ) هو الاسم المستعار لفنان ألماني يدعى ( ولفانغ شولز ) . وقد عمل ( وولز ) لفترة من الزمن في مدينة ( باوهاوس ) الألمانية مع الفنان [ ميز فان در روه ] في بداية الثلاثينيات قبل أن يستقر في باريس في العام ( ١٩٣٢ ) حين بدأ الوضع يسوء في ألمانيا ، ولقد التقى ( وولز ) مع الفنانين السورباليين ، إلا انه كان يكسب عيشه من التصوير الفوتوغرافي ، ثم احتجز خلال الحرب ، لفترة من الزمن ، فكان ذلك دافعا لأن يصبح رساما ، ثم مصورا زيتيا ، فارتبط بجماعة جديدة من الفلاسفة والكتاب الوجوديين ، وعلى رأسهم ( جان بول سارتر ) ، ولاقى نجاحا خلال معرضه الخاص في ( غاليري دروان ) في العام ( ١٩٤٥ ) .



التلطيخي في أوروبا هو ( جورج ماثيو ) الذي ظل يلقى استحساناً كبيراً حتى وقت قريب . واليكم ما كتب عنه ( فرنر هافتمان ) الناقد الشهير ذو الراي الثاقب في الحركة الحديثة :

[ تتناوب في الأعمال ( ماثيو ) بانتظام ثلاثة مفاهيم تضي عليها بعض الاستمرارية ، وهي : اللعب ، والعيد ، والمقدس ، وحول هذه الثلاثية بالذات تلهو مخيلته ، ويواجه ( ماثيو ) فراغ اللوحة المحرر بتفطيته بخطوط ( أرابيسك ) لا تلبث أن تتلاشى ، فكأنها تشبه تواقع شخصية قد تترك وراءها ، في حال نجاح العمل الفني أثراً جريئاً ساطعاً يمثل تحرر الفنان من l'Angst وهذه السمة الخاصة في لوحاته هي التي تجعل أعماله مماثلة لبعض العناصر التزينية دون أن تزده عنها الصفة التأملية التي تتسم بها ، وهذا مشابه تقريباً لطبيعة التصوير في عهد لويس الرابع عشر : والذي كان ( جورج ماثيو ) يعجب به كثيراً ] فرنر هافتمان . « سيد التجربة » الفن التجريدي منذ العام ١٩٤٥ لندن ، صفحة ٤٨ .

ان لهذه الخلاصة على الأقل . الفضل في اعلامنا الشيء الكثير عن سمات لوحات [ ماثيو ] الأكثر خصوصية ، كما جعلنا هذه الخلاصة نرتاب ، حتى وان وجب علينا من اجل ذلك القراءة بين السطور ، بالسبب الذي من أجله دعا النقاد الى أن يكونوا قساة بحقه ، ان ( ماثيو ) ، هو في الحقيقة تزييني ، ولكن بمعنى ازدرائي ، وحتى نقارن لوحة كبيرة ( ماثيو ) بلوحة من الحجم ذاته لبولوك ، نرى أن اللوحة الاولى سطحية ، ومنتفخة في آن واحد ، لقد تحدث [ ماثيو ] عن ( حرية ذاتية ) ، بيد أن هذه الحرية تظهر في كثير من الاحيان . في لوحاته كأنها نزعة أنانية ليس إلا .

ان القيمة الحقيقية ( لـ ماثيو ) ليست في العمل الشخصي الذي أنجزه كرسام ، بل في دوره كمحرك ، لقد كان ( ماثيو ) من الاوائل في أوروبا ، الذين فهموا أهمية الفن الأمريكي الجديد حين بدأت الأعمال الحقيقية الاولى تظهر في أوروبا في العام ١٩٤٧ ، وهو العام الذي عرضت فيه صالة ( ماغيت ) بباريس لوحات للفنان ( غوتليب ) ، والفنان ( بلزيوت ) ، كذلك كان ( ماثيو ) متعطشاً لاكتشاف منابع الخطوط الشرقية ، وأشرك بعض الرسامين الأوروبيين الآخرين بهذا الاهتمام ، وكان لـ ماثيو أخيراً حسن رافع بالمعروض الفنية اذ كان قادراً ، أمام مجموعة من المدعوين على رسم لوحة جدارية كبيرة ، على خشبة مسرح ، وذلك في محاولة لتبرير [ جمالية السرعة ] .

لقد كان العالم ( ١٩٤٧ ) عاماً مميزاً لتطوير ما

سمي بالتجريد الشعري ، فد عرض ( اتلان ) لوحاته في صالة ( ليديا كونتي ) ، وحقق سولاج « هدفه بلوحة ذات أسلوب مميز عرضها في صالة الفنانين [ ما بعد المستقلين ] Surindépendants في العام نفسه وهكذا بدا ان للنقاد اسبابهم الخاصة في الترحيب ببعث مدرسة ( باريس ) لما قبل الحرب كقوة مهيمنة على المسرح الفني الدولي .

ويمكن القول بأن ( بير سولاج ) . هو الأكثر مثلاً للاعجاب من بين الرسامين الثلاثة الذين جئت على ذكرهم ، إن اشاراته الخطية الثقيلة باللون الاسود هي أكثر من مجرد ذكرى ( خزن ) لكلاين ، ويشعر المرء أن في مجال أعمال ( سولاج ) احتراماً أعمق لطرائق التشكيل الفني التقليدية ، ومعالجة أكثر غنى للرسم الحقيقي .

ان ( هارتونغ ) فنان رتيب الى حد القنوط بصيفته التي تتحول على نحو نادر الى حزم من خطوط ، الا ان لدى ( اتلان ) انتقائية تفوق رتابته في جهده الرامي الى تركيب العناصر السورالية مع العناصر التعبيرية ، وهي تغييرات او تحولات تشكيلية تميل ايضاً الى الطبيعة .

لقد احتل التجريد الشعري ، ومهما كان اعتقادنا به اليوم ، مكانة مرموقة في التصوير الاوروبي في نهاية الاربعينات ومطلع الخمسينيات ، وكثرت الاتجاهات المنبثقة من وضعياته الاساسية لقد احتفظ الفنان ( بلزين ) عناصر منحدره من التكميلية ، محاولاً الإبقاء على روابط مع الماضي ، كذلك يلاحظ اللعبة الخفية للاشكال الطبيعية ، ان الطبيعة الموهبة قليلاً تقوم بالطريقة ذاتها بدورها في تشكيلات [ مانوسيه ] النموذجية ، في حين أن ( ميساجيه ) ، ينتج أحياناً أعمالاً تشبه الى حد نسبي بعض لوحات ( دوكونيغ ) المستقاة من الطبيعة .

كانت المدرسة الجديدة تتميز بأهميتها ، وانما نجد امثلة حولها لدى فنانين جاؤوا من بلان اوروبية كبيرة ، لقد كان التجريد الحر ، بالنسبة للفنانين الالمانيين ( ويلي باومستر ) و ( إ. ناي ) وسيلة للتعبير والتأكيد على تحررها من كابوس الماضي القريب ، ولم يكن ( ناي ) مشيراً للاهتمام فقط كترجمة تجريدية لمحاولات اجراها الفنانون الانطباعيون الالمان الاوائل في مجال الرسم التصويري ، بل من اجل جهوده لجعل الحرية منهجية ، ومنظمة ، وذلك باستخدام اسطوانات ملونة [ تؤلف كل مجموعة ملونة منها رسماً غير موضوعي ]



# الرمزية في فن الحفر البولوني

عبد الكريم فرج

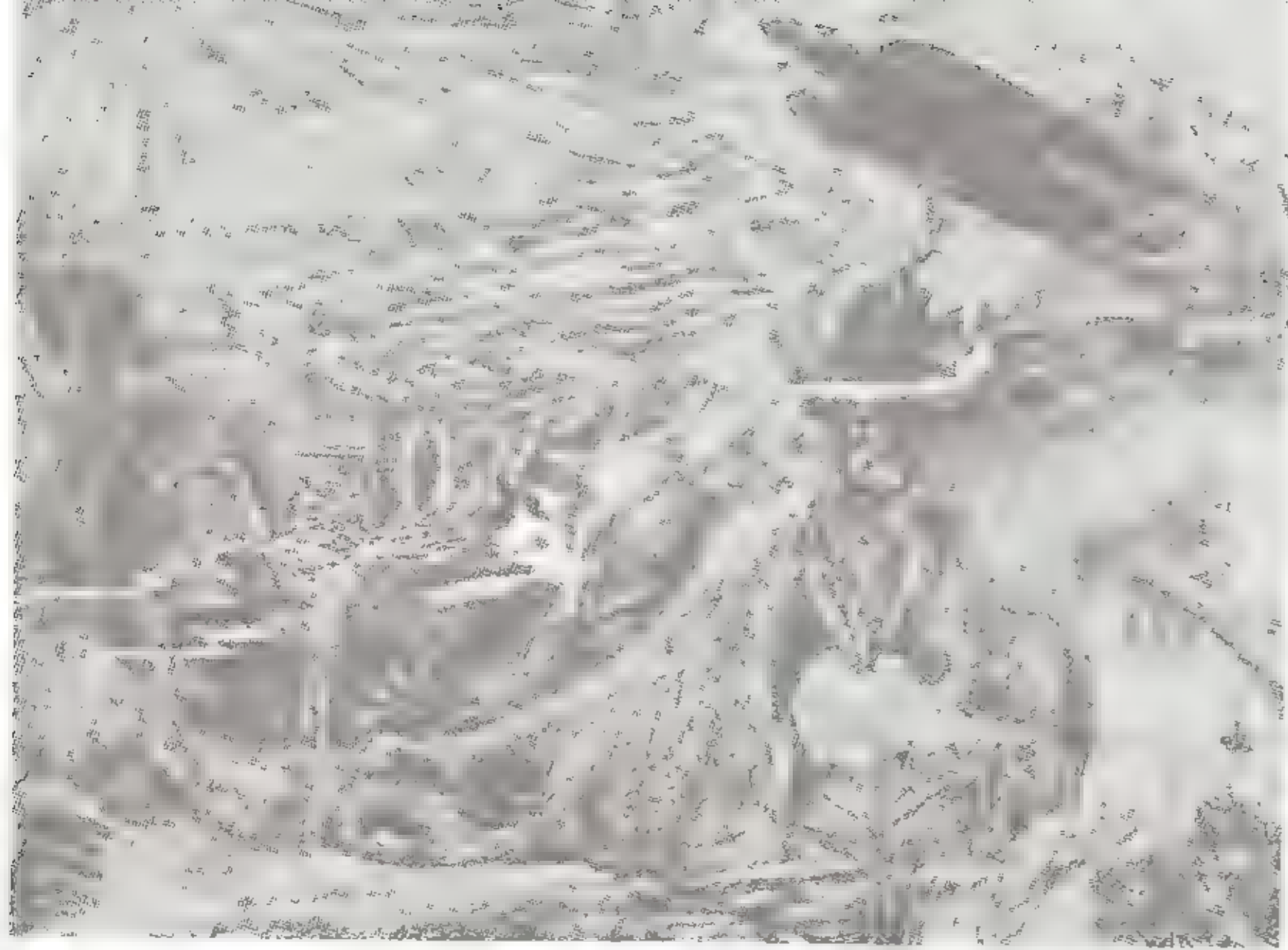
ماذا يعني الرمز ؟

الرمز من خلال المدلول اللفوي يعني الإشارة ، والرمز كذلك يعني ( الاملاء للشيء ) ، كان نقول - [ رمز القريّة ] أي ملاها ، وترامز القوم ، رمز كل منهم للآخر ، وتفاهموا على حركة أو نشاط ، فالرمز إذن : إشارة واضحة تدل على معنى أو تدل على شيء ، وعلى امكانات هذا الشيء أو وظائفه ونواياه ، وفي حال ارتباطه بالجماعات الانسانية يعبر الرمز عن ارادة الضمير الجمعي لمجموعة من الناس كان نقول : ( رمز الصداقة ) ، و ( رمز شعري ) ، و ( رمز العدالة ) واللون الأسود رمز للحداد ، والحزن عند بعض الشعوب وطائر ( البوم ) يرمز للذكاء والعبقريّة ، عن بعض المجتمعات ، فالرمز إشارة واضحة محددة تشير الى شيء ، أو معنى محدد ، وكذلك يمكن ان يكون الرمز رقما أو حرفا يشير الى مقدار الوحدات الكمية

في الأشياء والاسعار ، ويدل الرمز الكيميائي ، على نوع واسم المادة الكيميائية ، من خلال حرف أو رقم بسيط ، وفي الرياضيات تشير الرموز الى المقادير والكميات ، وكذلك الى قدره هذه المقادير والكميات وانشطتها المختلفة .

ومحصلة القول يكون ( الرمز ) شكلا ملموسا أو مدركا من اشكال الاختزال معبأ بمخزون كاف للدلالة على موضوعه ، ومن خلال التداول التاريخي للرموز ، تحولت الى اتجاه أصبح معروفا في الأدب والفن ( بالرمزية ) والتي ازدهرت في منعطف القرن التاسع عشر والعشرين ، وارتبطت بشكل اساسي في الردود الانفعالية الذاتية للانسان تجاه قضايا وجوده، وتمثلت بشكل محدد في تلك الرؤية المعرفية ذات الاسرار الخاصة ، التي يرمز الأديب أو الفنان من خلالها الى كل مشاكل الوجود ، في اهم جوانبها بمكنون الذات الانسانية واسرارها لم تظهر في ( تاريخ الفن ) كتيار له مواصفات محددة حرفيا ، بل ظهرت كاتجاه يعارض القواعد الجامدة ، ذات القوانين الثابتة في الفن التشكيلي ، وباشكال متعددة طبقا لتعدد النوات الانسانية ، وبالرغم من تنوع المظاهر التي ظهرت بها الرمزية في الفن التشكيلي ، اتفق الرمزيون في مجمل طروحاتهم على صياغة اتجاه فني يعارض حتما كل ممارس القرن التاسع عشر وما سبقها من اتجاهات .

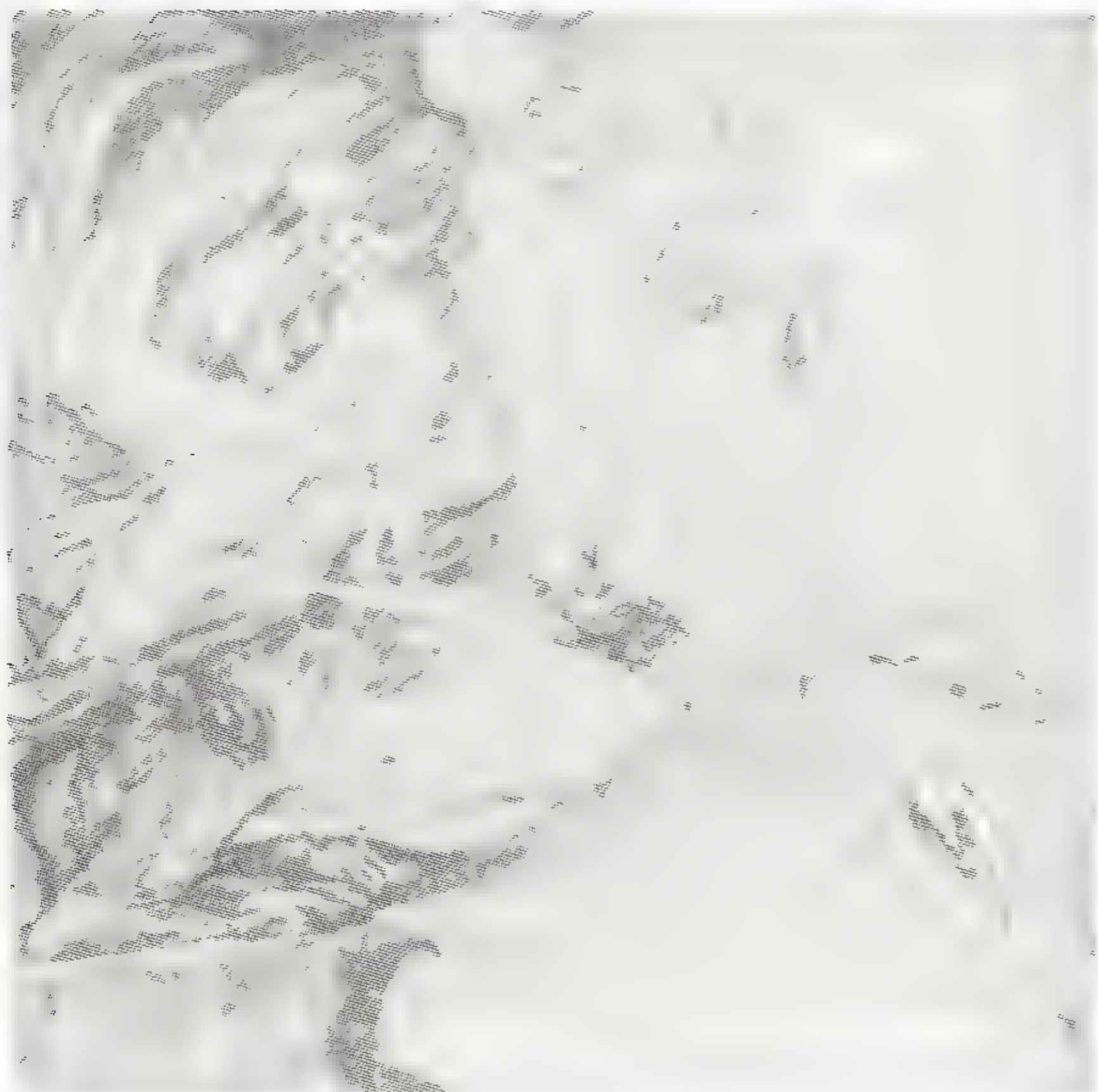




مقال رقم ۳ / ك . براندك



مقال رقم ۱ / فولينارسكي



مقال رقم ۲ / شولفسكي

مقال رقم ۴ / ك . براندك



مقال رقم ۱۵ / يوسف مهيوف







مثال رسم / ٦ / مروجيفسكي

بعض أعمال ( بيكاسو ) ، ( المرأة والقرد عام ١٩٥٤ ) وكذلك في بعض أعمال ( بول كلي ) و ( بول غوغان ) و ( ادوارد مونش ) و ( كاندينسكي ) وأعمال (أرنست هارتلخ ) وفي أعمال ( فرانس ماساريل ) ( المشاهد الأربعة عام ١٩١٩ ) .

وقد أعطت أعمال ( ملوك شاجال ) دليلا واضحا على الامثلة الرمزية في فن الحفن والطباعة ، اما في ( بولونيا ) فقد كان للرمزية في فن الحفر والطباعة مظاهر متميزة وشكلت إرثا كبيرا في الفن التشكيلي، ترك بصمات متميزة في تاريخ الغرافيك البولوني بأكمله .

لقد استلقت ( الرمزية ) من خلال الاشكال الواقعية تحويرات تدل على ضنك الحياة ومعاناتها ، وتمحورت هذه التحويرات والاشتقاقات حول الانسان الذي برز دوما كمحور لحركة الاحداث ، ومن كان تدول حوله الدراما الانسانية بأكملها .

ظهرت ( الرمزية ) في أعمال الفنان ( غويا ) في مجموعة محفوراته بعنوان [ المناقضات ] عام ( ١٨١٩ ) وكذلك في بعض أعمال ( غوستاف دوريه ) في رسومه التوضيحية ، وفي أعمال ( ماكس أرنست ) و ( ماكس كلينفر ) ، وكذلك في منحوتة ( كف الإله ) للفنان ( رودان ) وفي أعمال ( جيمس انسور ) ، في





ملاك رقم ٧ / سحر نيتسكي

مولعين بأعماله الرمزية ، فنفذوها حفرا على صفائح المعدن ، ومن أمثلة هؤلاء الفنان ( يان فونيارسكي ) ، الذي حفر ووطبع لوحة ( مالتشفسكي ) ونقذها بالطريقة السوداء ناقلًا الرموز التي استخدمها الفنان المصور في لوحته الأصلية . ( مثال رقم ١ ) .

تقوم رمزية ( مالتشفسكي ) على أساس التزاوج بين المباشر في طرح الرموز المحملة على الأشكال الواقعية ، وبين المعاني ( السيكولوجية ) التي تحملها الأشخاص في لوحاته ، وكلا العاملين على درجة من الأهمية ، وبتعبير آخر تعد رمزية الفنان بسيطة من الناحية الشكلية ، بمعنى أن العنصر الرئيس في التأليف ، محتمل برمز واضح ، يخلق إحساسا ثنائي الحركة ، مرة باتجاه بصر المتلقي ، ومرة باتجاه سيكولوجية الصورة ، وكلاهما مؤهل لتحقيق أغراضه بدرجة عالية من التأثير .

وقد نهت ( رمزية ) الفنان ( شدلتي ) ، إلى

ظهرت ( الرمزية ) في ( فن الحفر والطباعة البولونية ) متأثرة بتيار الرمزية القادم ، إليها من أوروبة الغربية ، وبالنشاطات الفكرية التي أوجدها مناخ ( بولونية ) الفنية في مطلع القرن العشرين ، العشرين ، وخصوصا في الوسط الثقافي ( كراكوف ) ، الذي كان يمنح من عالم ثقافي متحرك ، مليء بالأفكار الأدبية ، والفلسفية ، والأساطير ، والميتافيزيقا ، فشكل بشكل طبيعي أرضية ملائمة ومشجعة لنمو فن طليعي خارج حدود القوانين الأكاديمية المتعارف عليها ، حتى ذلك الحين .

وفي الحقيقة لا يمكن الحديث عن الرمزية في الفن التشكيلي البولوني دون الحديث عن الفنان ( ياتسك مالتشفسكي ) ، وأهميته في هذا المجال تنطلق من سببين هامين : الأول : أنه مثل ( الرمزية ) في التصوير البولوني كاتجاه كامل في مجمل أعماله التصويرية ، والثاني : أن كثيرا من الفنانين الفرافيكين كانوا





ملاك رقم ٨ / انجي بيتش

اهمية هذا الاتجاه ، لأن أعماله المنفذة بالحفر على المعدن مباشرة ، كانت مواكبة للاتجاهات الفلسفية والادبية في زمنها ، ولذلك كانت أعماله المحفورة مندمجة بالمضامين الادبية ، أكثر من التشكيلية الا انها كانت ذات أهمية من الوجهة التاريخية . ( مثال رقم ٢ ) .

لكن البحث الأكثر أهمية في مجال الرمزية البولونية تجلى في أعمال الفنان ( ك. براندل ) . وقد كانت أهمية البنية الرمزية في أعماله الغرافيكية ، تنطلق من خلال مرحلتين بنائيتين في التأليف أولا : رمزية التأليف ككل ، ثانيا : رمزية العنصر الرئيس

على انفراد ، ويشير انتباهنا في هذا المجال ما قاله ( براندل ) نفسه خلال سعيه لامتلاك الرؤية الخاصة والمركبة : يقول ما معناه : [ يروق لي ان انظر للطبيعة ، وأنا اضع عيني ، موضع اقدامي ] ، ويعني بذلك انه مولع بتقيد الرؤية في اللحظة التي تكون فيها الأشياء مقلوبة رأسا على عقب ، ليكسب من الواقع المرئي رؤية غير مالوفة وجديدة .

لقد اتجه ( براندل ) في تأليفاته الى تفريب عناصر التكوين في اطار نسيج اللوحة عامة ، ولذلك كانت أعماله متميزة في خصوبة الحركة عبر التهشير



المحفورة ، وفي ابداع مساحات تتسم بالفنى في اللمس والحركة واللون ، وضمن هذه الحيوية يظهر العنصر الرئيس المحتمل بأكثر الشحنات الرمزية ، مهيمنا وذو دلالات واضحة في اطار الصوطة المحفورة .  
( مثال رقم ٣ ) و ( مثال رقم ٤ ) .

ومن الواجه الجديدة للرمزية في الغرافيك البولوني : الاعمال المحفورة للفنان [ يوسف ميهوفر ] ففي عمله : ( الجنائي الوقح ) والتي تدل دلالة واضحة على نمط أعماله الرمزية ، يقدم الفنان صياغة شكلية متزنة لعناصره التشكيلية ، فوجود البقعة السوداء العمودية في نهاية المساحة البيضاء الواسعة التي تخرج من قاعدة اللوحة اليمنى ، تلك البقعة التي تمثل ( المرأة ) واشاعة جو من التهشيرات المترافقة في جو من الرماديات العاتمة التي تحف: بهذه ( المرأة ) بشيء من الغموض ، يزيد من احساس الناظر بحالة الرعب التي تنتاب السيدة ، عندما يفاجئها ذلك البستاني الغريب وهو على شكل ( الهيكل العظمي )!!  
( مثال رقم ٥ ) .

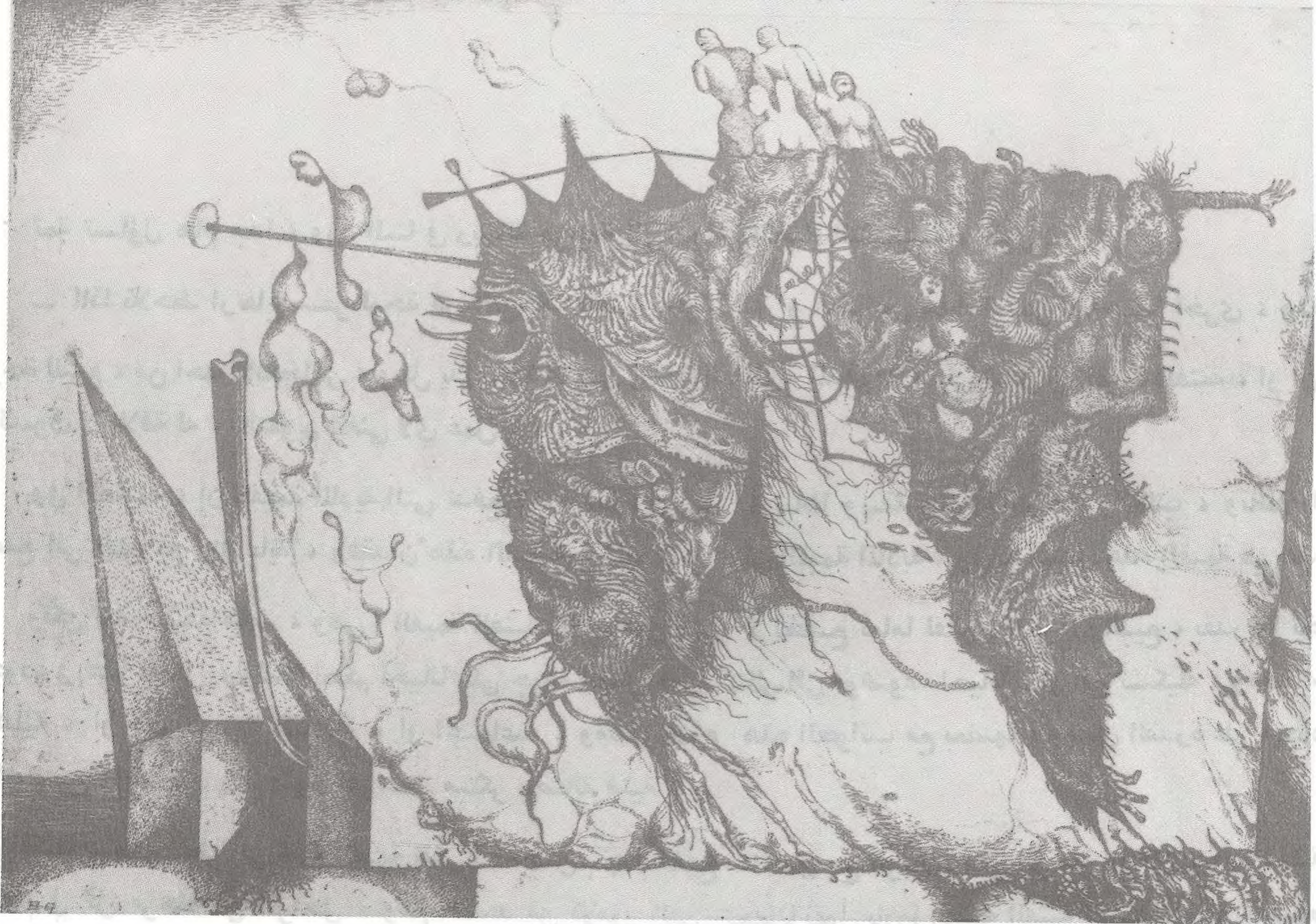
ان الرمزية المبنية او المستلة من حالة التناقض بين الاشكال ( شكل يناقض شكل وحركة تناقض حركة ) هي التي ميّزت الاتجاه الرمزي للفنان ( ميهوفر ) .

ولم تكن الاسطورة والحكاية في منأى عن تداول الفنانين الرمزيين في الغرافيك البولوني ، فالفنان ( مروجيفسكي ) يستغل رموزه عبر الخيال الاسطوري يأخذ عدداً من موضوعاته عبر ( دونكيشوت ) مثلاً : ففي لوحته ( دونكيشوت يهاجم الرعاة ) يدخل مدخلا جديداً في عناصر الرمزية فيعطي صورة معاكسة ( لشخصية دونكيشوت ) فيظهره هنا متسلطاً ، مرعباً ، يهاجم الاغنام الاليفة ، والتي يدورها ترد على هجومه ، بمزيد من البرود والتجمع ولتألف فيما بينها وفي خلفية اللوحة حركات عنيفة ، تدل على الاحتجاج والضجة ، قامت على مجموعة من التحويلات الشكلية للانسان ، والحيوان ، والطبيعة ، تترك للمتلقي خيارات كثيرة لتغيير مجمل الرموز في هذه اللوحة . إن استعمال ( المنقاش ) في صياغة ( التهشيرات ) الناعمة على سطح الخشب القاسي ، مكنت الفنان الاستفادة من علاقات الظل والنور الى أبعد الحدود وجعلت السطح الغرافيكى مليئاً بالاحساسات الرمزية ( الصياغة الشكلية للاغنام ) ، حركة الراعي ، ثم حركة الحصان المتلكئة ، ثم حركة راكب الحصان ، وهو يطعن بالرمح ، احتجاج وهياج في خلفية اللوحة ، وبالتالي حالة الحركة الدائمة التي تسود أجواء اللوحة ( مثال رقم ٦ ) ، وبشكل من الاشكال يعد الفنان

( مروجيفسكي ) من السلالة الرمزية لسابقه ( الفنان راندل ) مولع بتحويلات شكلية أكثر غرابة خصوصاً في عناصره الرئيسة في التكوين .  
وتقدم لنا أعوام الستينات وما بعدها في ( بولونيا ) عطاءات جديدة من خلال وجوه جديدة للرمزية في فن الغرافيك ، كالفنان ( كونراد شرليتسكي ) ، الذي خلق في الرمزية التشكيلية خطأ موازياً للرمزية الادبية في بولونيا ، انه فنان الحكايا والاساطير المتداولة منذ القديم ، لقد تعشق العمل على سطوح كبيرة بحرية تامة فلخص بالحفر على سطوح المعدن الرموز والحكايا الشعبية ، وحركت رموزه في الحكايا خيال الناس واثارت شوقهم للبحث عن مكنوناتها ، وما يلوذ وراءها من مفاجئات غريبة لوحدة ( البراق ) وذلك الحصان الطائر ، بحركته وأجنحته وريشه ، ورموز التحليق في الفضاء ، وايحاءات القوة والقروسية ، ولقد كانت ملازمة العناصر المرسومة وصياغتها الغرافيكية بحد ذاتها مثيرة للخيال ، فلقد رسم خطوطه وعلى المعدن بالفرشاة العريضة المغموسة بالحبر المشبع بمحلول السكر ، ثم أنجز الحفر بوساطة الحموض ، حيث اخشوشنت الاثلام ، بفعل تدعيات غبار ( الراتينج ) المستعمل للحفر ، أو اكتسبت ذلك اللون العاتم بتآكل الحمض الحر المرشوق هنا وهناك على سطح المعدن ، لقد خلقت حرارته التقنية المبدعة فعلا حكايا جديدة ، يلاحقها البصر في كل مكان على سطح اللوحة . ( مثال رقم ٧ ) ويشكل الفنان ( أنجي بيتش ) رؤية جديدة في الاتجاه الرمزي بين الفنانين البولونيين المعاصرين ، وقد عرفت سلسلة هامة من أعماله التي تتمحور حول صفوف من الشخصوس تلتف بستائر معلقة ، وكأنهم ارتال من البشر تصطف أو تنتظر في محطات للمسافرين يظهر رأس هنا لتبرز أقدام في الجهة الاخرى ، فتشقق الايدي القماش من جهة ثالثة ، وهكذا تصاغ حركات انسانية متعددة من خلال الاستتار خلف تلك الاقنعة ، وبعدها يلهم السواد جزءاً من اللوحة ، وينفرج النور عبره شيئاً فشيئاً ، موصلنا الى احدي القواقع التي تفتقت عن اصداقها بشكل يفاجأ به المتلقي ، فلا القافلة في أعلى اللوحة تسير على البحر ، ولا الصدفة تجد مكاتها في محطة للمسافرين ، والكنة الرمز الذي يريده الفنان ! ( مثال رقم ٨ ) .

وينفرد الفنان ( لشك روزكا ) بخصوصية ، رمزية اساسها الاشارة الى العذابات البشرية ، حرب الانسان دوماً في موقف غير مألوف ، صعب التصور والتوقع ، في مواجهة اقداره ووجوده ، ان رموزه تصنع الانسان فلقد امتزج رمزيته برؤى سريالية ، حتى لقد بات





مثال رقم ٩ / لشك روزكا

من الصعب ان نجد حدوداً بينها، لكنه متجه غالباً نحو تأكيد الرمزية في صياغاته الشكلية فلم يدع المضمون الادبي اي مجال يطفى على تاليقاته ( مثال ٩ ) ان الخيال المبدع في صياغة السطح المحفور ، تجعل القيمة التشكيلية في المقام الاول لدى ( روزكا ) ، وهو من الفنانين البولنديين المعاصرين الذين يتحكمون في سطح اللوحة من خلال ابرة الحفر ويخلقون اجواء مؤثرة ، يحركها عالم داخلي كثير المداخل والمتاهات ) ان ( روزكا ) يعرف متى يجب ان تكون ابرة الحفر ثخينة ومتى يجب ان تكون ناعمة ورقيقة ، يعرف كيف يضع اشكالا هندسية في منتهى الدقة والرصانة والاتزان في وسط اشكال حرة وعفوية ذات رؤية تتصل بالعوالم الميتافيزيقية ففي اعماله نجد اشكالا هندسية غائمة المعنى ، واشكالا ميتافيزيقية ظاهرة وكأنها حقيقة

المبنى ، وفي كل ذلك لا تفلت منه قاعدة من قواعد التشكيل على السطح المحفور مهما كان فسيحاً .

### مراجع البحث :

- ١ - مجلة بروجكت العدد / عام ١٩٦٦ .
- ٢ - انجي بيتش ( دليل معرض ) كراكوف ١٩٦٦ .
- ٣ - هانس هوفستاتر ( الرمزية ) وارسو ١٩٨٠ .
- ٤ - ارض دين ( فن الطباعة ) نيويورك ١٩٦٦ .